ПАМЯТНИКИ
МИРОВОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И КРИТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

АРИСТОТЕЛЬ

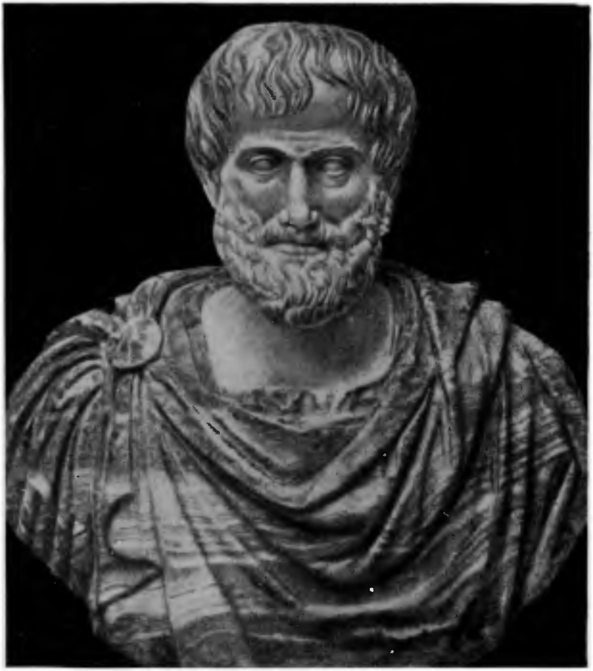
ОБ ИСКУССТВЕ ПОЭЗИИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА · 1957

Перевод с древнегреческого
В. Г. АППЕЛЬРОТА

Редакция перевода
и комментарии
Ф. А. ПЕТРОВСКОГО

Статьи
А. С. АХМАНОВА и Ф. А. ПЕТРОВСКОГО



Ф. А. ПЕТРОВСКИЙ

Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве

Наряду с произведениями художественной литературы древней Греции — поэмами Гомера, трагедиями Эсхила, Софокла и Еврипида, комедиями Аристофана и другими классическими памятниками — сохранилось сочинение, благодаря которому мы можем лучше понять и оценить то поэтическое наследие, какое оставлено нам Элладой. Это сочинение Аристотеля «Об искусстве поэзии», или, как обычно его называют, сохраняя греческое слово, «Поэтика» [1].

«Поэтика», написанная Аристотелем в конце его жизни (между 336 и 322 годами до н. э.), представляет собою произведение величайшего ученого античного мира, оказавшее огромное влияние на все последующее изучение литературного творчества вплоть до нашего времени.

---

[1] Мы пользуемся в нашей статье и примечаниях к тексту заглавием «Поэтика» вместо более точного «Об искусстве поэзии», как более удобным для цитирования и ссылок на это произведение.

Недаром Лессинг в своей «Гамбургской драматургии», вышедшей в 1768 году, восторгаясь этим сочинением Аристотеля, говорил, что считает «Поэтику» «таким же непогрешимым произведением, как «Элементы» Евклида», а Чернышевский в рецензии на перевод Ордынского указывает на Аристотеля как на первого, кто «изложил в самостоятельной системе эстетические понятия, и его понятия господствовали с лишком 2000 лет», справедливо считая, что «сочинение Аристотеля «О поэтическом искусстве» имеет еще много живого значения и для современной теории и достойно было служить основанием для всех последующих эстетических понятий».

К «Поэтике» Аристотеля можно целиком отнести слова, которыми В. И. Ленин выразил свое впечатление от «Метафизики» древнего энциклопедиста: «Масса архиинтересного, живого, наивного (свежего), вводящего в философию и в изложениях заменяемого схоластикой, итогом без движения etc» [1]. Действительно, перед нами живое, донесшее через тысячелетия непосредственность и свежесть восприятия сочинение, которое и сейчас может послужить введением в теорию поэтического творчества. Ленин отмечал, что из логики Аристотеля «сделали мертвую схоластику, выбросив все поиски, колебания, приемы постановки вопросов» [2]. Такая же судьба постигла и «Поэтику», многие века бывшую источником догматических построений, совершенно чуждых своеобразию мировосприятия древних.

---

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, 1947, стр. 303.
[2] Там же, стр. 304.

Огромное значение мыслей и выводов, которые Аристотель делает в «Поэтике», основано на том, что он создал свою теорию в результате не каких-нибудь отвлеченных соображений, а тщательного изучения произведений греческой литературы — и в области эпоса, и в драме, и в ораторском искусстве, и во всех других видах творчества. Аристотель исходит из данных живого искусства и поэтому разъясняет живые нормы, которым оно подчиняется. Точно так же, как произведения Гомера и трагиков наглядно поясняют нам смысл и сущность слов Аристотеля в его «Поэтике» и в других его произведениях, в каких он обращается к литературному творчеству, так и требования, какие предъявляет Аристотель к художникам слова, помогают нам исследовать законы, руководящие художественным творчеством. А сфера действия этих законов отнюдь не ограничивается древним миром, сущность их остается, при всем многообразии мировой литературы, незыблемой, потому что Аристотель считает истинным содержанием искусства человеческую жизнь, живую действительность, которая, как указывает Чернышевский, «должна служить материалом и образцом для художника».

Нужно, однако, принять во внимание особенность античной философии и вообще мировосприятия древних, свойственную, разумеется, и «Поэтике» Аристотеля. Эту особенность прекрасно обрисовал Ф. Энгельс. «Когда мы подвергаем мысленному рассмотрению природу или историю человечества, или нашу собственную духовную деятельность,— писал он,— то перед нами сперва возникает картина бесконечного сплетения связей и взаимо-

действий, в которой... все движется, изменяется, возникает и исчезает... мы видим сперва общую картину, в которой частности пока более или менее отступают на задний план... Этот первоначальный, наивный, но по сути дела правильный взгляд на мир был присущ древнегреческой философии...»[1] Именно такой по сути дела правильный общий взгляд Аристотеля на искусство, на особенности поэзии и различных жанров поэтического творчества и представляет для нас величайшую ценность.

Напрасно было бы, конечно, искать в сочинении Аристотеля ответов на все вопросы теории искусства, возникавшие за долгую историю его развития, и тем более на те, которые обсуждаются и исследуются сейчас. Не только частности, представляющие теперь историко-литературный интерес, но и вся общая картина поэтического творчества, созданная Аристотелем, не может нас удовлетворить полностью. Энгельс так продолжил приведенную характеристику античного мышления: «Несмотря, однако, на то, что этот взгляд верно схватывает общий характер всей картины явлений, он все же недостаточен для объяснения частностей, из которых она слагается, а пока мы не знаем их, нам не ясна и общая картина»[2]. Исторически обусловленная неясность общей картины поэтического творчества, созданной древним мыслителем, разумеется, нисколько не умаляет значения его классического труда.

Теория Аристотеля основана не только на его соб-

---

[1] Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, 1950, стр. 20.
[2] Там же.

ственных наблюдениях и изучении произведений художественной литературы, а и на исследовании сочинений по теории литературы его предшественников и современников. Но для нас сравнение сочинений Аристотеля, посвященных этому вопросу (главным образом его «Поэтики» и «Риторики»), с работами его предшественников и современников возможно лишь в самой незначительной мере, так как эти работы не сохранились. Лучше всего обстоит в этом отношении дело с сочинениями Платона, которому Аристотель многим обязан в своих построениях, но с которым коренным образом расходится в воззрениях на искусство; кроме того, Платон не создал никакой стройной теории поэзии. Что же касается таких сочинений, как работа «О поэзии» Демокрита, сочинений софистов и других произведений греческих теоретиков, писавших об искусстве слова до Аристотеля и в его времена, то они нам известны лишь по упоминаниям о них у древних авторов да по ничтожным отрывкам их сочинений.

Таким образом, «Поэтика» Аристотеля остается для нас единственным памятником классической эпохи Греции, посвященным систематическому изложению вопросов словесного художественного творчества, или теории поэзии.

Но и этот памятник дошел до нас не в том виде, в каком, очевидно, намерен был его опубликовать Аристотель. Это видно и по самому тексту «Поэтики» и по другим несомненным данным. Так, например, в своей «Политике» (кн. 8, гл. 7, § 4,1341 b) Аристотель дает такое обещание: «... что мы разумеем под словом очищение, об этом теперь мы только ограничиваемся общим намеком, к более же

обстоятельному выяснению этого вопроса вернемся в сочинении о поэтике». Это обещание остается для нас невыполненным, так как хотя в начале главы 6 «Поэтики» и говорится об «очищении» (кáтарсисе), но никакого «обстоятельного выяснения этого вопроса» не дается. А то, что Аристотель подготовил к изданию сочинение о поэтическом искусстве, видно, например, из его слов в «Риторике» (кн. 3, гл. 18, в конце): «В поэтике мы уже сказали, сколько есть видов шутки, из которых один пригоден для свободного человека, другой нет, чтобы каждый выбирал то, что для него пригодно»; однако в дошедшем до нас тексте «Поэтики» о шутке не говорится. Невыполненной для нас осталась и программа, намеченная автором в самом начале «Поэтики»: в известном нам тексте ее рассматриваются по преимуществу трагедия и эпическая поэзия. И это объясняется не только тем, что у нас нет конца «Поэтики», а и тем, что дошедший до нас текст ее страдает пропусками и очевидными искажениями. Кроме того, обращает на себя внимание и какая-то разбросанность мыслей в изложении, производящая впечатление недоработанности текста, по крайней мере в некоторых частях «Поэтики». Само собою разумеется, что мы не вправе предъявлять автору, а тем более античному, требование излагать свои мысли в той последовательности и по той системе, какая представляется нам наиболее целесообразной, но все-таки способ изложения в «Поэтике» иной раз настолько неясен, что приводил и приводит в настоящее время к очень произвольному толкованию мыслей Аристотеля. Яркими примерами неясности текста «Поэтики» могут служить главы 20—22 и глава 25, от «удовлетвори-

тельного объяснения», которой отказался в свое время один из лучших знатоков «Поэтики» Б. И. Ордынский, указывавший, что эта глава дошла до нас в совершенно искаженном виде.

И все же, несмотря на все несовершенство и неполноту дошедшего до нас текста «Поэтики», он остается основным источником для суждения о литературных теориях Аристотеля.

Приступая теперь к обзору этих теорий, надо прежде всего выяснить, что разумеет Аристотель под словом *поэтика* (пойэтикэ́), которое в нашей терминологии получило значение науки о словесном художественном творчестве.

В древнегреческом языке и специально в языке Аристотеля это слово такого значения не имеет, а обозначает само *словесное*, *литературное творчество* (поэзию), то есть искусство поэзии, но не науку о нем. У нас нет какого-нибудь *одного* слова, которым можно было бы перевести греческое «пойэтикэ́» (от глагола «пойэ́о» — делаю, творю); ближе всего передавало бы его слово «сочинительство» (как и слово «поэт», греч. «пойэтэ́с» — «сочинитель»), если бы оно удержало старое значение — «литературная работа», а не приобрело бы пренебрежительного смысла.

В связи с этим надо сказать и о том, что понятие *искусства* (тэхнэ) у Аристотеля достаточно широко, чтобы вместить в себя то, что мы не привыкли связывать с этим словом, например врачебное искусство, математические искусства,— наряду со скульптурой, поэзией, музыкой, архитектурой («домостроение») и т. д.

Все же Аристотель, по-своему следуя Платону, вводит в «Поэтике» чрезвычайно важный принцип, выделяющий так называемые изящные искусства. Принцип этот — *мимесис*, подражание, воспроизведение. «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные»,— начинает он свое рассуждение о поэзии, сразу отделяя названные здесь искусства, а также скульптуру, живопись, игру актера, упоминающиеся далее, от таких искусств, как врачебное или домостроительное.

Подражательные искусства, как и прочие, представляют собою, по Аристотелю, «творчество, следующее истинному разуму»; творец их волен создавать *свое* произведение, отличное от всех других. Больше того, эта возможность создавать оригинальное произведение становится законом подражательного искусства, характерным для того особого пути, каким оно постигает истину. Если наука, по Аристотелю, в строгих логических формах исследует общее и необходимое, существующее само по себе, то искусство говорит «не о действительно случившемся, но о том, что *могло бы* случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости». Подражательные искусства, стало быть, постигают истину через воспроизведение *возможного* по субъективным представлениям людей (о категории *вероятного* см. статью А. С. Ахманова в настоящем издании) или по объективной необходимости самой действительности. Какое же именно *возможное* изображает искусство? Аристотель отвечает на этот вопрос мимоходом (ответ для него разумеется сам

собой): «...все подражатели подражают действующим лицам, последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью)...» В своих изображениях искусство представляет *возможные* характеры и действия людей, которые сами по себе обладают определенными моральными качествами и, следовательно, вызывают к себе соответствующее отношение и творца их и воспринимающей произведение публики.

Если иметь в виду это исследование Аристотелем предмета искусства, становится понятным и тот его известный тезис, что «поэзия говорит более об общем, история — о единичном» и что поэтому «поэзия философичнее и серьезнее истории». Прежде всего, как это разъяснил русскому читателю еще Чернышевский, речь идет здесь об античных историках, сочинения которых были рассказом о частных исторических фактах и событиях и походили скорее на летопись, чем на научную историю в современном нам смысле. С другой стороны, общее, о котором говорит Аристотель применительно к поэзии, не вполне совпадает с тем общим, которое служит предметом науки, а представляет собой общие черты в характерах и поведении людей, *возможные* в человеческой жизни по субъективным представлениям или объективной необходимости.

В «Метафизике» Аристотель следующим образом поясняет свое представление об общем в искусстве, подразумевая здесь искусство в широком смысле: «Появляется опыт у людей благодаря памяти: ряд воспоминаний об одном и том же предмете имеет в итоге значение одного

опыта... Появляется же искусство тогда, когда в ряде усмотрений опыта установится один общий взгляд относительно сходных предметов. Так, например, считать, что Каллию при такой-то болезни помогло такое-то средство и оно же помогло Сократу и также в отдельности многим, это — дело опыта; а считать, что это средство при такой-то болезни помогает всем подобным людям в пределах одного вида, например флегматикам или холерикам в сильной лихорадке, это — точка зрения искусства... Дело в том, что опыт есть знание единичного, а искусство—знание общего» (I, 1). Понятие *общего в пред метах одного вида* здесь ближе всего к тому, что мы теперь называем типичным. В подражательных же искусствах и, в частности, в поэзии общее Аристотель относит уже не ко всем предметам без различия, а рассматривает в границах того или иного типа человеческого *характера*. «Общее состоит в том,— говорит он в «Поэтике»,— что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости,— к чему и стремится поэзия, придавая героям имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось». Характер человека здесь рассматривается в его проявлениях, а сам человек — в его действиях, вероятных или необходимых; античный философ называл человека «животным политическим», хотя и был далек от того, чтобы раскрыть взаимодействие человека и общественной среды. Это определение главного предмета подражательных искусств не догматично у Аристотеля. В трагедии, например, выдвигается на первое место действие, действие же «производится какими-нибудь действующими

лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь)» (Поэтика, 6), потому поэты «благодаря этим действиям... захватывают и характеры» (там же). Однако Аристотель, предпочитая органичную связь характера и его действий, допускает трагедию, основанную на изображении одних действий: «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы». Большая часть современных Аристотелю трагедий, по его свидетельству, такими и были. Аналогичное явление подметил он и в живописи: одного художника (Полигнота) он называет «отличным живописцем характеров», а живопись другого (Зевксида), по его словам, никаких характеров не изображает.

Сущность искусства Аристотель представлял себе живой и подвижной, а не в виде схоластической абстракции, под которую подгоняются все живые явления. Он исследует изменения, которые претерпевает предмет искусства в различных жанрах и у разных авторов. Жанровые особенности он, например, усматривает прежде всего в тех или иных качествах изображаемых людей. «Подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы» [1] (гл. 2), а отсюда следуют

---

[1] В переводе Н. И. Новосадского это место звучит по-иному: поэты «представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы». Этот перевод дальше от смысла подлинника, так как в гл. 2 «Поэтики» Аристотель рассматривает именно предмет изображения, на что и указывает прямо в гл. 3. О способах изображения он говорит дальше, в гл. 25 и некоторых других местах.

и жанровые различия: комедия и пародия подражают худшим, героический эпос — лучшим, а о трагическом герое Аристотель предпринимает в главах 13—15 «Поэтики» целое интереснейшее исследование.

Аристотель, разумеется, совсем не ставил перед собой проблему художественного метода (подробнее об этом см. статью А. С. Ахманова в настоящем издании). Он исходил из общего представления о подражательных искусствах и обобщал доступный ему опыт их истории. Все же он говорит в «Поэтике» о способах, какими поэт достигнет наилучших результатов в своем творчестве. Этому посвящена гл. 25. «Так как поэт есть подражатель подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику,— говорит Аристотель,— то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или он должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть». Все эти три случая Аристотель считает законными, если не нарушается природа подражательного искусства вообще и природа данного жанра в частности, хотя бы при этом нарушалась достоверность отдельных деталей и положений. «Ведь незначительнее ошибка, если поэт не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он не живо описал ее»,— говорит он и продолжает: «Сверх того, если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть; если же его упрекают в том, что он не следует ни тому, ни другому, то он может отвечать на это, что так говорят, например,

о том, что касается богов». Аристотель вводит последний аргумент («так говорят»), в защиту поэзии, чтобы объяснить мифологическую основу древнегреческого искусства и признать ее законность, так как вера в олимпийских богов была уже подорвана (сам он в «Поэтике» не возражает Ксенофану, отрицавшему существование богов). Но этот аргумент имеет и принципиальное значение: тем самым утверждается право поэзии на использование народных поверий и преданий, на отражение народной психологии. Аристотель даже отмечает в своей классификации трагедий такие, которые имеют своим сюжетом чудесное, фантастическое — действия в загробном мире, Аиде (гл. 18), а в другом месте говорит о допустимости лжи в искусстве («Гомер учит и остальных, как надо сочинять ложь» — гл. 24), поясняя, что немыслимое вызывает удивление, а удивительное — приятно и, следовательно, оправдано в поэзии.

Все это, однако, нисколько не дает оснований к тому, чтобы счесть Аристотеля противником правды в искусстве. Сущность искусства, как говорилось, он видел в познании истины, а особый путь искусства к истине — в изображении возможных по вероятности или необходимости человеческих характеров и действий. Ложь в искусстве он допускает, если она способствует или не мешает такому изображению. В этом случае художественное произведение проигрывает в логическом отношении, но выигрывает в художественной правде и художественном воздействии: «Нелогичное следует оправдывать тем, что говорят люди, между прочим и потому, что иногда оно бывает не лишенным смысла: ведь вероятно, чтобы кое-что происходило и вопреки вероятности» (гл. 25). Аристотель

отстаивает *правдоподобие* характеров, их *последовательность* в действиях. «Даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить непоследовательным» (гл. 15),— замечает он. В соответствии с этим он предпочитает «узнавания», проистекающие из самих событий, когда «изумление публики возникает благодаря естественному ходу происшествий». Само эстетическое наслаждение Аристотель связывает не только с воздействием прекрасной формы художественного произведения, но прежде всего с удовольствием, какое доставляет познание. Первые знания, по его взгляду, приобретаются подражанием, а продукты подражания всем доставляют удовольствие. «Причина же этого,— считает он,— заключается в том, что приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям...» (гл. 4). Художественная правда, добро и красота не разобщены в эстетической теории древнего мыслителя. Изображаемые характеры он рассматривает преимущественно с их этической стороны, а безнравственные произведения решительно осуждает. С другой стороны, идеализация в искусстве, по его мнению, не должна противоречить правде характеров: «Должно подражать хорошим портретистам,— говорит он о создании образа трагического героя,— они именно, давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми. Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными» (гл. 15).

Надо также иметь в виду, что под «поэзией» и «поэтикой» Аристотель вовсе не подразумевает только стихотворное творчество. Говоря о писателях, он противополагает не стихотворцев и прозаиков, не *стихи* и *прозу*, а поэтов и историков, *поэзию* и *историю*. Он указывает в начале главы 9: «Историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра». С другой стороны, эпическая поэзия (которую Аристотель здесь называет «повествовательной») «не должна походить на обыкновенные повествования, в которых неизбежно является не одно действие, а одно время,— все, что случилось в это время с одним или многими и что имеет между собою только случайные отношения» (гл. 23).

Таким образом, основу поэтичности Аристотель видит не во внешних формальных признаках (стихотворная речь и пр.), а в особой, творческой организации жизненного материала по требованиям вероятности и необходимости. Это выражается прежде всего в определенной *композиции* произведения, которая должна выявить развитие сюжета, или *фабулы*; а эта фабула должна иметь внутреннее единство во всем своем развитии и «быть изображением одного и притом цельного действия», быть таким *целым*, от которого нельзя было бы отнять ни одной части без изменения этого целого (гл. 8); поэзия уподобляется «единому и цельному живому существу» и как таковая «производит свойственное ей удовольствие» (гл. 23). О том, что такой «поэтический» (то есть твор-

ческий) организм должен быть не регистрацией действительности, а творением, Аристотель говорит, настаивая на этом положении, неоднократно.

В связи с задачей поэта воспроизводить вероятное стоит у Аристотеля и требование соразмерности произведения, так как «главные формы прекрасного, это — порядок в пространстве, соразмерность и определенность»[1], а «красота заключается в величине и порядке» (гл. 7). Из этого определения *прекрасного* (или красоты), данного в несколько иной форме и в «Политике» Аристотеля [2] и восходящего к определению Платона [3], вытекают и те требования, какие предъявляет Аристотель к трагедии и в отношении *состава* развиваемых в ней действий или событий, что есть «первое и самое важное в трагедии» (гл. 7, начало). «Трагедия,— говорит Аристотель,— есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем... А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец... Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться... Далее, прекрасное,— и животное, и всякая вещь,— состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какою попало

---

[1] «Метафизика», кн. 13, гл. 3 (перевод А. В. Кубицкого, М. 1934, стр. 223).

[2] «Прекрасное обыкновенно находит свое воплощение в количестве и пространстве» (кн. 7, гл. 4, § 6. Перевод С. А. Жебелева, М. 1911, стр. 308).

[3] Ср. «Филеб», 64 E, где сказано, что соразмерность и симметрия повсюду соединены с представлениями о красоте и добродетели.

величиной: красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным... ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для *обозревающих*... Так и фабулы должны иметь длину *легко запоминаемую*».

С понятием *соразмерности* тесно связано у Аристотеля понятие *целесообразности*. Это особенно ясно видно из рассуждения в «Политике» (кн. 7, гл. 4, § 6), где он, развивая определение прекрасного, указывает, что и для величины государства, и животных, и растений, и орудий существует известная мера. «В самом деле,— говорит Аристотель,— каждое из них, будучи либо чрезвычайно малым, либо выдаваясь своею величиною, не будет в состоянии проявлять присущих ему качеств, но в одном случае совершенно утратит свои естественные свойства, в другом же эти свойства будут у него в плохом состоянии. Так, например, судно в одну пядень не будет вообще судном, как и судно в две стадии; между тем судно определенных размеров — будут ли эти размеры отличаться своей ничтожностью, или, напротив, чрезвычайностью — все-таки годно хотя бы для плохого на нем плавания».

Из этого видно, что Аристотель и к понятию *прекрасного* и к понятию *полезного* предъявляет одинаковые требования: и то и другое достигает совершенства при соблюдении определенной *меры*. Аристотель не ставит, однако, каких-либо точных пределов размера совершенных вещей; если он и говорит о животном в десять тысяч стадий, о судне в две стадии или в одну пядень, о пределах города, заключающихся где-то между десятью и сотнею тысяч

граждан, то эти цифры приводятся им не для какого-нибудь точного расчета, а только как нелепо малые или нелепо большие для той или другой вещи. Такое же требование предъявляет Аристотель и к поэтическим произведениям — к трагедии и к эпосу. «Фабулы,— говорит он,— должны иметь длину, легко запоминаемую», однако «определение длины фабулы по отношению к театральным состязаниям и чувственному восприятию не есть дело искусства поэзии» (гл. 7).

К вопросу о размерах поэтического произведения Аристотель возвращается во второй половине «Поэтики», где он говорит об эпосе, и указывает, что эпопея по своей композиции не должна походить на историю, где необходимо изображать не одно действие, а одно время — события, имеющие одно с другим не внутреннюю, а внешнюю, хронологическую связь. В этом отношении (как и во многих других) образцом совершенства для Аристотеля является Гомер, у которого действия и события «Илиады» связаны внутренним единством, тогда как у большинства эпических поэтов изображаются события, нисколько не ведущие к одной общей цели. Совершенным поэтому представляется Аристотелю и объем «Илиады». Гомер, говорит Аристотель, «не замыслил описать всю войну, хотя она имела начало и конец, так как рассказ должен был бы сделаться чересчур большим и нелегко обозримым или войну, хотя и скромных размеров, но запутанную пестрого вереницею событий» (гл. 23).

Но, хотя Аристотель и отвергает определение размеров поэтического произведения по отношению к чувственному восприятию, не считая, что такое определение входит

в задачи поэтики, однако это чувственное восприятие является не менее важным критерием совершенства поэтических произведений (равно как и других произведений искусства), чем масштаб, лежащий внутри самой вещи. Почему ни чрезмерно малый, ни чересчур большой размер не может быть присущ прекрасному? Потому, что слишком малая и слишком большая величина препятствуют совершенному его *восприятию*: в первом случае обозрение вещи не дает возможности рассмотреть ее, расчленить на составные части и оценить гармонию этих частей,— образ вещи «сливается» и бывает недоступен ощущению ни в пространстве, ни во времени; а во втором случае делается необозримым, и его единство и целостность остаются вне кругозора наблюдающих.

Таким образом, Аристотель в своих эстетических построениях исходит и от человеческого *восприятия* и в других своих определениях совершенного произведения всегда имеет в виду впечатление, которое это произведение вызывает или должно вызывать у людей.

Программа, которую намечает для себя Аристотель в начале «Поэтики», разделяется на две части: описательную и нормативную, и последняя касается специально развития сюжета поэтических произведений. Но нормативность «Поэтики» отнюдь не носит отвлеченного характера; теории Аристотеля не выдуманы им, но всецело основаны на том материале, какой он извлекает путем внимательного изучения лучших произведений греческой литературы. Основным источником поэтики Аристотеля служит Гомер, в котором он справедливо видит не только эпического, но и драматического поэта, потому что Гомер

«не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения» (гл. 4). Но, считая Гомера идеалом поэта, Аристотель отнюдь не выводит правил поэтики лишь из его произведений, так как его поэмы, хотя и остаются непререкаемым образцом эпической поэзии, естественно, не могут дать тех норм, которые существуют в других родах поэтических произведений; и для поэзии драматической, которой Аристотель придает исключительно важное значение, приходится искать других поэтов, которые в области драмы могли бы играть ту же роль, какая остается за Гомером в области эпоса.

И вот, в области трагедии, хотя Аристотель и говорит, что, «испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодолжную и вполне присущую ей форму», он не может найти какого-нибудь поэта, который бы имел такое же исключительное значение, какое имеет Гомер для эпоса. Очень осторожно (в той же главе 4) Аристотель говорит: «Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия во всех своих видах достаточного развития, или нет, как сама по себе, так и по отношению к театру». Поэтому и требования, предъявляемые Аристотелем к построению драматических произведений, к трагедии, не основаны всецело на непререкаемом авторитете какого-либо одного драматурга, а на изучении многих греческих драм, из авторов которых он ни одного не может приравнять к автору «Илиады» и «Одиссеи», хотя и есть основания полагать, что из греческих драматургов он отдает пальму первенства Софоклу.

Из тех требований, которые предъявляет Аристотель к построению драмы, а равно и к построению эпических

поэм, возникает требование внутреннего единства поэтического произведения — *единства действия*; и поэтому «фабула, служащая подражанием (или: воспроизведением) действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия» (гл. 8).

Таким образом, для Аристотеля единство действия есть требование безусловное, — непререкаемая, вытекающая из самого существа поэтического произведения *норма*. Никакой насильственности в этой норме нет: предписывает ее не Аристотель, а жизненные законы эстетики, которые ясны и очевидны во всяком подлинно художественном творении, будь то «Илиада» или «Евгений Онегин», «Царь Эдип» или «Борис Годунов».

Только недостаточное понимание композиции драматического произведения и желание подтвердить искусственные теории построения драмы авторитетом знаменитого философа повели к тому, что Аристотелю приписали в позднейшие времена требование для драматических произведений двух других «единств» — единства времени и единства места.

Что касается «единства времени», то оно отнюдь не является, согласно Аристотелю, столь же обязательным, как «единство действия». «Трагедия,— говорит Аристотель,— старается, *насколько возможно*, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ» (гл. 5). Относительно же «единства места» Аристотель не говорит в «Поэтике» ни слова ни в качестве требования, ни даже в качестве пожелания. Да и не мог Аристотель говорить о «единстве места», потому что его поэтические теории основаны на действительном материале,

на произведениях греческих драматургов; а в греческой драме место действия меняется, как это видно и по «Эвменидам» Эсхила, и по «Аянту» Софокла, и по «Финикиянкам» Еврипида, и по другим трагедиям. Если же Аристотель и считал «единство времени» желательным, то это пожелание совершенно чуждо у него отвлеченной нормативности: он ставит для развития действия трагедии не внешние, а *внутренние* границы, то есть это «единство» всецело подчиняется основному требованию — единству действия; говоря о величине драматического произведения, Аристотель указывает, что «размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та трагедия, которая расширена до полного выяснения фабулы, так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (гл. 7).

Итак, в качестве *нормы* остается только единство действия, то есть требование внутренней цельности драмы и устранения из нее всего, что мешает стройной последовательности ее развития. Классическим образцом такой драмы служит Аристотелю «Царь Эдип» Софокла, трагедия, которую он считал едва ли не лучшей из всех греческих трагедий, что можно заключить из глав 11, 16, 24 и др. «Поэтики».

Но во французской ложно-классической поэтике, наиболее полно выраженной Буало, живая мысль Аристотеля обратилась во многом в мертвую схему, в которую были включены чуждые греческому философу

нормы чисто внешних «единств» времени и места; а единство действия стало пониматься обычно как соединение событий, имеющих отношение к *одному лицу*, хотя бы они другой связи не имели, будучи даже случайными, что находится уже в прямом противоречии со словами Аристотеля, определенно указывающего на то, что единство фабулы заключается не в том, что она сосредоточивается около одного лица («как думают некоторые»,— добавляет Аристотель), а в том, что она воспроизводит единое и цельное действие (гл. 8).

Другой проблемой «Поэтики» Аристотеля, проблемой, вызывающей до сих пор самые разнообразные толкования, является вопрос о так называемом *трагическом очищении* (ка̀тарсисе), о котором говорится в начале главы 6. Подводя итоги сказанному в предыдущих главах, Аристотель дает такое определение сущности трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов».

Последние слова этого определения породили в новое время огромную литературу, но до сих пор вопрос о том, что именно разумеется у Аристотеля под *очищением*, не может считаться разрешенным, хотя этим вопросом и занимаются с середины XVI века (со времени выхода в свет комментария Маджи к «Поэтике») вплоть до наших дней. Попытки разрешения проблемы «ка̀тарсиса», вернее, того, какое содержание влагает в это понятие Аристотель,

можно свести к нескольким основным теориям. Эти теории следующие:

Этическая, выдвинутая Маджи (1550) и состоящая в том, что трагедия очищает человека от пороков. Наиболее обстоятельно была она обоснована Лессингом в его «Гамбургской драматургии».

Эстетико-этическая теория Целлера [1], который, приводя воздействие трагедии (представляющей в судьбе своих героев общечеловеческий жребий и в то же время закон вечной справедливости) и музыки (успокаивающей возбужденные чувства, связывая их ритмом и гармонией) к общим законам искусства, приписывает Аристотелю мысль об успокоении аффектов страха и сострадания специально средствами трагедии, с одной стороны, как произведения искусства, а с другой стороны — на почве общечеловеческих законов нравственности [2].

Медицинская теория «возбуждения», выдвинутая Бернайсом, согласно которой очищение от аффектов сострадания и страха благодаря трагическому представлению является результатом естественной реакции, возникающей в душе театрального зрителя как следствие искусственно усиленных и как бы разогретых восприятием трагедии соответствующих чувствований, с которыми (или близкими к ним) этот посетитель приходит в театр, причем реакция эта как бы смывает указанные аффекты и тем самым доставляет специфическое чувство удовле-

---

[1] Ed. Zeller, Die Philosophie der Griechen. Abt. 2, S. 604—622.

[2] См. А. А. Грушка, Максим Горький как толкователь Аристотеля, «Известия АН СССР», 1930, стр. 123.

творения,— то самое чувство, которое, между прочим, получается при разрешении горя в слезах [1]. Таким образом, Бернайс и его последователи считают, что термин «ка́тарсис» является синонимом греческого слова «ку́фисис», обозначающего облегчение от аффектов.

Религиозные теории. К ним относятся чисто интеллектуалистическая теория С. Гаупта и теория В. Иванова [2]. Оба исследователя ставят учение Аристотеля об очищении в связь с религией и мистериями греков и считают, что термин «ка́тарсис» взят из области культа Диониса, с которым связана трагедия.

Из всех перечисленных здесь теорий наибольшее распространение получила теория Бернайса, которую А. А. Грушка называет «наиболее естественной, простой, доступной для эмпирической проверки и вместе с тем документально доказуемой, а следовательно со всех точек зрения наиболее правдоподобной». Но, несмотря на то, что эта теория представляется хорошо обоснованной и правдоподобной, она отнюдь не разрешает вопроса о том, что разумел Аристотель под термином «ка́тарсис» именно в своем определении трагедии в начале главы 6 «Поэтики», где он в словах об «очищении» отнюдь не проводит своей личной точки зрения на то, какова *должна быть*

---

[1] I. Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas, 1880, и др. сочинения. См. также G. Lehnert, Zur Aristotelischen κάθαρσις, Rhein. Mus. 1900, стр. 112.

[2] S. Haupt, Die Lösung der Katharsis-Theorie des Aristoteles, 1911; В. Иванов, Дионис и прадионисийство, Баку, 1923.

трагедия [1], а говорит о том, какова она *есть*. Да и сама подмена термина «ка́тарсис» термином «куфисис» делает шаткой теорию Бернайса.

Наряду с основными толкованиями «трагического очищения» существует бесчисленное количество отдельных попыток объяснения слова «катарсис» и решения связанной с ним проблемы «Поэтики» Аристотеля. Однако в большинстве случаев эти объяснения основаны на произвольном толковании текста и смысла слов Аристотеля; кроме того, у толкователей заметно стремление приноровить учение Аристотеля либо к «общечеловеческим», либо к современным тому или иному толкователю условиям. Оставляя в стороне обзор подобных попыток, остановимся только на одном толковании, представляющем несомненный интерес,— на толковании Гете, которого очень занимала проблема «катарсиса». Полнее всего рассмотрена эта проблема в его «Примечании к «Поэтике» Аристотеля», относящемуся к 1827 году. Во избежание неясностей Гете предложил свой, правда очень вольный, перевод начала 6-й главы «Поэтики». В точном переводе на русский язык, сделанном С. В. Герье, слова Гете таковы: «Трагедия есть воссоздание значительного и законченного действия, имеющего известную длительность и излагаемого приятным слогом, и притом несколькими лицами, играющими каждый свою роль, а не одним лицом, в форме повествования: свое воздействие она заканчивает только после длитель-

---

[1] В таких случаях Аристотель постоянно говорит «дэй» (должно, надлежит) или прибегает к другим равнозначащим выражениям. Ср. стр. 1447 а 9; 1452 b 29, 32 и др.

ного чередования страха и сострадания — примирением этих страстей».

«С помощью такого перевода,— говорит Гете,— я надеюсь рассеять неясность этого места и прибавлю к сему лишь следующее. Как мог Аристотель, который всегда говорил о предметном, а здесь уже совсем специально толкует о построении трагедии, иметь в виду воздействие и притом отдаленное, которое трагедия сможет оказать на зрителя? Ни в коем случае. Здесь он говорит вполне ясно и правильно: когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей. Под катарсисом он разумеет именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений» [1].

Гете постарался проникнуть в существо термина «катарсис» у Аристотеля, но все-таки его истолкование достаточно произвольно, так как, несмотря на мудрое замечание, что «Аристотель... всегда говорил о предметном», Гете рассматривал значение слова «катарсис» в отрыве от философских теорий автора «Поэтики».

Смысл термина «катарсис», или «очищение», теснейшим образом связан со взглядами Аристотеля на глубокое общественное значение искусства, взглядами, коренным образом расходящимися со взглядами Платона, который в своем идеальном государстве даже не находит места

---

[1] И.-В. Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах, М. Гослитиздат, т. X, 1937, стр. 686.

поэтам, кроме одного Гомера. Истолковать сущность термина «катарсис» возможно, лишь принимая во внимание те требования, какие Аристотель предъявлял к поэтам и прежде всего к авторам трагедий — тех художественных произведений, которые играли столь существенную роль в общественной жизни греков. Поэт — как видно из всего учения Аристотеля об искусстве поэзии, а не из отдельных только его фраз и слов — должен не документально воспроизводить действительность, а путем анализа отдельных явлений обобщать их и раскрывать их сущность.

И только принимая во внимание мировоззрение Аристотеля в целом, мы будем в состоянии уяснить себе сущность «трагического очищения». Если какое-нибудь явление может вызвать сострадание («э́лэос»)[1] или страх («фо́бос»), то осмысление этого явления на основе раскрытия его сущности должно привести к очищению («ка́тарсис») этих чувств (или аффектов — «патэ́мата») от их первоначальной бессознательной, патологической формы и раскрыть человеку глубокие корни явлений действительности, заставив его серьезно задуматься над законами жизни. Поэтому-то Аристотель и считал задачей трагедии вскрытие основ этих явлений, познание которых возможно, по мудрой мысли Эсхила, в страдании[2], чему совершенно

---

[1] Аристотель в «Риторике» (II, 8) так определяет сострадание: «Сострадание есть скорбное чувство, возбуждаемое в нас видом сокрушительного и бедственного злополучия какого-либо существа, которое того не заслужило, причем представляется, что это злополучие может постигнуть нас или кого-либо из близких» (*Перевод Н. Платоновой.*)

[2] «Агамемнон», ст. 176 сл.

соответствуют слова Пушкина: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Но это страдание должно быть не гнетущей сознание болью, страхом и т. п., а ведущим к очищению мысли у тех, для кого творит истинный поэт.

Интересно отметить, что Марк Аврелий (II в. н. э.), имея в виду классическую греческую трагедию, очень близок к пониманию ее Аристотелем. В сочинении «К самому себе» (11, 6) он пишет: «Первоначально трагедии должны были напоминать зрителям о том, что известные события по природе происходят известным образом, и о том, что развлекающее их на сцене не должно быть тягостным и на большой сцене — в жизни. Ибо зрители воочию убеждаются, что известные события должны совершаться именно таким образом и что приходится мириться с ними и тем, которые восклицают: «О Киферон!» (имеется в виду восклицание Эдипа в трагедии Софокла «Царь Эдип», ст. 1391).

Взгляды Аристотеля на поэзию, таким образом, противоположны взглядам Платона, отрицавшего познавательное значение поэзии и считавшего, что она расслабляет человеческую душу. Аристотель убедительно доказывает и познавательное значение поэзии и то, что она очищает человеческие чувства и аффекты, то есть благотворно действует на человеческую психику и имеет глубокое общественное значение.

ОБ ИСКУССТВЕ ПОЭЗИИ

1

Мы будем говорить как о поэтическом искусстве вообще, так и об отдельных его видах, о том, какое приблизительно значение имеет каждый из них, и как должна слагаться фабула, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, о том, из скольких и каких частей оно состоит, а равным образом и обо всем прочем, что относится к этому же предмету; начнем мы свою речь, сообразно с сущностью дела, с самого основного. 1447*a*

Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, бо́льшая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают,— что не всегда одинаково. Подобно тому как некоторые подражают многим вещам, при их воспроизведении, в красках и формах, одни — благодаря мастерству, другие — по навыку, а иные — благодаря природному дару, так и во всех только что упомянутых искусствах. Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе: так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, относящиеся <к этому же роду>, например, искусство игры на свирели; при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия; а то искусство, которое пользуется только словами без размера или с метром, притом либо смешивая несколько раз-

1447 b

меров друг с другом, либо употребляя один какой-нибудь из них, до сих пор остается <без определения>: ведь мы не могли бы дать общего имени ни мимам Софрона и Ксенарха и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров, элегических или каких-либо других подобных стихов; только люди, связывающие понятие «творить» с метром, называют одних — элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по сущности подражания, а вообще по метру. И если издадут написанный метром какой-нибудь трактат по медицине или физике, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо называть поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом. Равным образом, если бы кто-нибудь издал сочинение, соединяя в нем все размеры, подобно тому как Херемон создал «Кентавра», рапсодию, смешанную из всяких метров, то и <его> приходится называть поэтом. Сказанного об этом довольно.

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всем сказанным, — то есть ритмом, мелодией и метром; такова, например, дифирамби-

ческая поэзия, номы, трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу, а другие в отдельных своих частях. Такие-то я разумею различия между искусствами относительно *средства*, которым производится подражание.

2

А так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же 1448a необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), — то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы, подобно тому как <поступают> живописцы: Полигнот, например, изображал лучших людей,

Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных. Очевидно, что и каждое из вышеуказанных подражаний будет иметь эти различия и будет, таким образом, тем, а не другим, смотря по предмету подражания: ведь и в танце и в игре на флейте и на кифаре могут возникнуть подобные различия; то же касается и прозаической и простой стихотворной речи: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт — обыкновенных, а Гегемон Фасосец, первый творец пародий, и Никохар, творец «Делиады», — худших. То же самое касается дифирамбов и номов; в них можно было бы подражать так же, как подражали Аргант или Тимофей и Филоксен в «Киклопах». Такое же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая — лучших людей, нежели ныне существующие.

3

К этому присоединяется еще третье различие, заключающееся в том, *как* подражать в каждом из этих случаев. Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных. Вот в каких трех

различиях заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала, именно в средстве, ⟨предмете⟩ и способе, так что в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом — с Аристофаном, ибо они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими. Отсюда, как утверждают некоторые, эти произведения и называются «драмами», потому что изображают лиц действующих. Поэтому доря́не и высказывают притязания на трагедию и комедию, — на комедию именно претендуют мегаряне, как здешние, — будто бы она возникла во время установления у них демократии, так и сицилийские,— потому что из Сицилии происходил поэт Эпихарм, живший гораздо раньше Хионида и Магнета; а на трагедию высказывают притязания некоторые из пелопоннесских дорян,—причем приводятся в доказательство названия, именно: они, по их словам, называют окружающие города местечки ко́мами, а афиняне— демами, так как, говорят они, комедианты названы не от глагола *кома́дзейн* [пировать], а от скитания по ко́мам [актеров], не оцененных горожанами; также и понятие «действовать»

у дорян выражается глаголом *дран*, а у афинян — *пра̀ттейн*. — Итак, о том, сколько и какие бывают различия в подражании, сказано достаточно. 1448b

4

Как кажется, поэтическое искусство породили вообще две и притом естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что случается на самом деле: на что смотреть неприятно, изображения того мы рас-

сматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов. Причина же этого заключается в том, что приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям, с тою разницей, что последние приобретают их ненадолго. На изображения смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, что̀ [есть что-либо] единичное, например, что это — такой-то; если же раньше не случалось видеть, то изображенное доставит удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или какой-нибудь другой причиной того же рода.

Так как подражание свойственно нам по природе, так же как и гармония и ритм (а что метры — особые виды ритмов, это очевидно), то еще в глубокой древности были люди, одаренные от природы способностью к этому, которые, мало-помалу развивая ее, породили из импровизации [действительную] поэзию.

Поэзия, смотря по личным особенностям характера [поэтов], распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных же им лю-

дей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва насмешливые песни, как другие сочиняли гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем назвать ничьей поэмы подобного рода, хотя, конечно, поэтов было много, а начиная с Гомера это возможно, например, его «Маргит» и тому подобные. В них появился, как и следовало, насмешливый метр; он и теперь называется ямбическим, потому что этим размером осмеивали друг друга. Таким образом одни из древних поэтов стали творцами героических стихов, а другие — ямбов.

Как и в серьезном роде поэзии Гомер был величайшим поэтом, потому что он не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения, так он же первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному: следовательно, 1449a «Маргит» имеет такое же отношение к комедиям, как «Илиада» и «Одиссея» — к трагедиям. Когда же появились трагедия и комедия, те, которые имели природное влечение к тому или другому роду поэзии, вместо ямбических стали комическими писателями, а вместо эпиков — трагиками, потому что последние формы поэтических

произведений значительнее и в большем почете, чем первые.

Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия во [всех] своих видах достаточного развития, или нет, как сама по себе, так и по отношению к театру. Возникши с самого начала путем импровизации, и сама она и комедия (первая — от зачинателей дифирамба, а вторая — от зачинателей фаллических песен, употребительных еще и ныне во многих городах) разрослись понемногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодолжную и вполне присущую ей форму. Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации. Затем, что касается содержания, то трагедия из ничтожных мифов и насмешливого способа выражения,— так как она произошла путем перемен из сатирического представления,— уже впоследствии достигла своего прославленного величия; и размер ее из тетраметра стал ямбическим [триметром]: сперва же пользовались тетраметром, потому что самое поэ-

тическое произведение было сатирическим и более носило характер танца; а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб из всех размеров самый близкий к разговорной речи. Доказательством этого служит то, что в беседе друг с другом мы произносим очень часто ямбы, а гексаметры — редко и то выходя из обычного строя разговорной речи. Наконец, относительно увеличения числа эписодиев и относительно прочего, служащего для украшения отдельных частей трагедии, мы ограничимся только этим указанием, так как излагать все в подробностях было бы слишком долго.

5

Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания.

Изменения в трагедии и виновники их, как мы видели, нам известны, а история комедии 1449b нам неизвестна, потому что сначала на нее не обращали внимания: даже хор комиков только уже впоследствии стал давать архонт, а сперва он составлялся из любителей. Уже в то время, когда она имела некоторую определенную форму, упоминаются впервые имена ее творцов. Но кто ввел маски, пролог, кто увеличил число актеров и т. п., неизвестно. Обрабатывать фабулы стали Эпихарм и Формий; в таком виде [комедия] впервые перешла [в Грецию] из Сицилии, а из афинских комиков первый Кратет, оставив ямбические стихотворения, начал общую разработку диалога и фабул.

Эпическая поэзия, за исключением только своего важного размера, следовала трагедии, как подражание серьёзному; она отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собою повествование, а кроме того они различаются по объему: трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в тра-

гедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах.

Что же касается составных частей, то они частью одни и те же [у трагедии и эпоса], частью свойственны только трагедии. Поэтому всякий, кто понимает разницу между хорошей и дурной трагедией, понимает и в эпосе, ибо то, что есть в эпическом произведении, есть и в трагедии, но что есть у последней, то не все входит в эпопею.

6

Об искусстве подражать в гекзаметрах и о комедии мы будем говорить впоследствии, а теперь скажем о трагедии, извлекши из только что сказанного определение ее сущности. Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов.

«Украшенной речью» я называю такую, которая заключает в себе ритм, гармонию и пение; распределение их по отдельным частям трагедии состоит в том, что одни из них исполняются только посредством метров, а другие — посредством пения.

А так как подражание производится в действии, то первою по необходимости частью трагедии будет декоративное украшение, затем музыкальная композиция и словесное выражение, так как в этом именно совершается подражание. Под словесным выражением я разумею самое сочетание слов, а под музыкальной композицией — то, что имеет очевидное для всех значение. Так как, далее, она есть подражание действию, а действие производится какими-нибудь действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь), то естественно вытекают отсюда две причины действий — мысль и характер, благодаря которым все имеют либо успех, либо неудачу. 1450*a*

Подражание действию есть *фабула*; под этой фабулой я разумею сочетание фактов, под характерами — то, почему мы действующих лиц

называем какими-нибудь, а под мыслью — то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение.

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какою-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. К средствам подражания относятся две части, к способу — одна и к предмету — три; помимо же этих, других частей нет. Этими частями пользуются, к слову сказать, не немногие из поэтов, <но все>; всякая трагедия имеет сценическую обстановку, характер, фабулу, словесное выражение, музыкальную композицию, а также и мысли.

Но самое важное в этом — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель [трагедии — изобразить] какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот. Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить

их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы. Например, из новых трагедий бóльшая часть не изображает характеров, и вообще многие поэты находятся между собой в таком же отношении, как из живописцев Зевксид относится к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а живопись Зевксида никаких характеров не изображает.

Далее, если кто составит подряд характерные изречения, превосходные выражения и мысли, тот не достигнет того, что составляет задачу трагедии, но гораздо скорее достигнет этого трагедия, пользующаяся всем этим в меньшей степени, но имеющая фабулу и сочетание действий. Подобное же происходит и в живописи: именно, если бы кто без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение. Сверх того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узнавания. Справедливость нашего

взгляда подтверждает и то, что начинающие писать сперва успевают в слоге и в изображении характеров, чем в сочетании действий, что замечает-
1450b ся и почти у всех первых поэтов.

Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам. Третья часть трагедии — разумность. Это — умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и риторики; и вот древние поэты представляли лиц, говорящих как политики, а нынешние — как ораторы. А характер — это то, в чем обнаруживается направление воли; поэтому не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что кто-либо предпочитает или чего избегает, ⟨или⟩ в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает. Разумность же есть то, в чем доказывают, что что-либо существует или не существует, или вообще что-либо высказывают. Четвертая часть, относящаяся к разговорам, есть словесное выражение; под ним, как выше сказано, я разумею изъяснение посредством слов, что имеет одинаковое значение как в метриче-

ской, так и в прозаической речи. Из остальных частей пятая, музыкальная, составляет главнейшее из украшений... А сценическая обстановка, хотя увлекает душу, но лежит вполне вне области искусства поэзии и менее всего свойственна ей, так как сила трагедии остается и без состязания и актеров; к тому же в отделке декорации более имеет значения искусство декоратора, чем поэтов.

7

Установив эти определения, скажем затем, каково же должно быть сочетание действий, так как это первое и самое важное в трагедии. Установлено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или

происходит, по закону природы, нечто другое; наоборот, конец — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина — то, что и само следует за другим, и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться, но должны пользоваться указанными определениями.

Далее, прекрасное — и животное и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какою попало величиной: красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих, например, если бы животное имело десять тысяч стадий длины. Итак, как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую. Определение длины фабулы по отношению к

1451a

театральным состязаниям и чувственному восприятию не есть дело искусства поэзии: если бы должно было представлять на состязание сто трагедий, то состязались бы по водяным часам, как иногда действительно и бывает в других случаях. Размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [трагедия], которая расширена до полного выяснения [фабулы], так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

8

Фабула бывает *едина* не тогда, когда она вращается около одного [героя], как думают некоторые: в самом деле, с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет никакого единства. Точно так же и действия одного лица многочисленны, и из них никак не составляется одного действия. Поэтому, как кажется, заблуждаются все те поэты, которые написали «Гераклеиду», «Тесеиду» и тому подобные поэмы: они полагают, что так как Геракл был один, то одна должна быть и фабула. Гомер, как в про-

чем выгодно отличается [от других поэтов], так и на этот вопрос, повидимому, взглянул правильно, благодаря ли искусству, или природному таланту: именно, творя «Одиссею», он не представил всего, что случилось с героем, например, как он был ранен на Парнасе, как притворился сумасшедшим во время сборов на войну,— ведь нет никакой необходимости ⟨или⟩ вероятия, чтобы при совершении одного из этих событий совершилось и другое; но он сложил свою «Одиссею», а равно и «Илиаду», вокруг одного действия, как мы его [только что] определили.

Следовательно, подобно тому как и в прочих подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному [предмету], так и фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого.

9

Из сказанного ясно и то, что задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости. Именно, историк и поэт отличаются [друг от друга] не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что

1451b

могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости,— к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось. Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фабулу по законам вероятности, поэты таким образом подставляют любые имена, а не пишут, подобно ямбическим писателям, на отдельных лиц. В трагедии же придерживаются имен, взятых из прошлого; причина этого та, что вероятно [только] возможное. А в возможность того, что не случилось, мы еще не верим, но что случилось, то, очевидно, возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени известных, прочие же вымышлены, а в некоторых нет ни одного известного имени, например в «Цветке» Агафона: в нем одинаково вымышлены как происшествия, так и имена, и тем не менее он нравится. Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться пе-

реданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии. Да и смешно стремиться к этому, так как и то, что известно, известно немногим, однакоже нравится всем. Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, поскольку он поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее [остается] поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом.

Из простых фабул и действий самые худшие — эпизодические; а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эписодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости. Подобные [трагедии] сочиняются плохими поэтами вследствие их собственной бездарности, а хорошими — ради актеров: именно, устраивая состязания и [поэтому] растягивая фабулу вопреки [1452a] ее внутреннему содержанию, они часто бывают вынуждены нарушать естественный порядок действия.

[Трагедия] есть подражание не только закснченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, <когда случается неожиданно>, и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо таким образом удивительное получит бо́льшую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением, например то событие, что статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти этого Мития, упав на него в то время, как он на нее смотрел; подобные вещи кажутся случившимися не без цели.

Следовательно, подобные фабулы необходимо будут лучшими.

10

Из фабул одни бывают *простые*, другие — *сплетенные*, ибо и действия, подражание которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие, как определено [выше], в течение которого перемена [судьбы] происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие — такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием или с перипетией или с тем и другим вместе. Все это

должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы оно возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо.

11

П*ерипетия*, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в «Эдипе» [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто́ он был, достиг противоположного, и в «Линкее» — одного ведут на смерть, а Данай идет за ним, чтобы убить его, но вследствие хода событий последнему пришлось умереть, а первый спасся.

А *узнавание*, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе». — Бывают, конечно, и другие узнавания; именно, оно может, как сказано, случаться по отношению к неодушевленным и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь [что-либо]; — но наиболее существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как 1452b подобное узнавание и перипетия произведет или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следует именно за подобными событиями.

Так как узнавание есть узнавание кого-нибудь, то узнавания бывают со стороны одного лица по отношению только к одному другому (в случаях, когда одно лицо известно), а иногда приходится узнавать друг друга обоим, например Ифигения была узнана Орестом благодаря посылке письма, а для Ифигении, чтобы

узнать его, потребовалось другое средство узнавания.

Итак, две части фабулы сводятся именно к только что сказанному: это — перипетия и узнавание; третью же часть составляет *страдание*. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное...

12

О частях трагедии, которыми должно пользоваться как ее основами, мы сказали раньше; по объему же ее подразделения следующие: пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, разделяющаяся в свою очередь на парод и стасим; последние части общи всем хоровым песням, особенность же некоторых составляют пение со сцены и коммосы. Пролог — целая часть трагедии до появления хора, эписодий — целая часть трагедии между цельными песнями хора,

эксод — целая часть трагедии, после которой нет песни хора; из хоровой же части парод — первая целая речь хора, стасим — хоровая песнь без анапеста и трохея, а коммос — общая печальная песнь хора и актеров.

Итак, о частях трагедии, которыми необходимо пользоваться, мы упомянули раньше, а объем и подразделения ее только что указаны.

13

По порядку, вслед за только что сказанным, нам следовало бы говорить о том, к чему должно стремиться и чего остерегаться, составляя фабулы, и как будет исполнена задача трагедии. — Так как состав лучшей трагедии должен быть не простым, а сплетенным, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения), то прежде всего ясно, что не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это

не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных [переходящими] от несчастья к счастью, ибо это всего более чуждо трагедии, так как не заключает в себе ничего, что необходимо, то есть не возбуждает ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать из счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного; следовательно, [в последнем случае] происшествия не возбудят в нас ни жалости, ни страха.

1453a

Итак, остается [человек], находящийся в средине между этими. Таков тот, кто не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица из подобных родов.

Необходимо, чтобы хорошо составленная фабула была скорее простой, чем двойной, как говорят некоторые, и чтобы судьба изменялась в

ней не из несчастья в счастье, а наоборот — из счастья в несчастье, не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица, подобного только что списанному, или скорее лучшего, чем худшего. Это подтверждается и историей: прежде поэты отделывали один за другим первые попавшиеся мифы, ныне же лучшие трагедии слагаются в кругу немногих родов, например вокруг Алкмеона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Телефа и всех других, которым пришлось или перенести, или совершить ужасное.

Итак, лучшая, согласно законам искусства, трагедия есть трагедия такого именно состава. Поэтому ошибаются порицающие Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие из них кончаются несчастьем: это, как сказано, правильно. Лучшее доказательство тому: на сценах и состязаниях самыми трагическими оказываются именно такие трагедии, если только они хорошо поставлены, и Еврипид, если даже в прочем и не хорошо распоряжается [своим материалом], оказывается все-таки трагичнейшим из поэтов.

А второй род трагедии, называемый некоторыми первым, есть тот, который имеет двойной

состав, подобно «Одиссее», и оканчивается противоположно для лучших и худших людей. Кажется же она первой по слабости театральной публики: ведь поэты приноравливаются к зрителям, поступая им в угоду. Но удовольствие, [получаемое] при этом, присуще не трагедии, а скорее комедии; тут, действительно, те, которые по фабуле были злейшими врагами, как Орест и Эгисф, под конец оказываются друзьями 1453b и ни один не умирает от руки другого.

14

Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события; это почувствовал бы каждый, слушая фабулу «Эдипа». Достигать же этого посредством

театральной обстановки менее всего художественно и нуждается [только] в хорегии. Те же, которые посредством сценического представления изображают не страшное, а только чудесное, не имеют ничего общего с трагедией, так как от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но[только] ей свойственного. А так как поэт должен доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самых событиях. Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими. — Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично. Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает

что-либо другое в этом роде, вот чего следует искать поэту.

Хранимые преданием мифы нельзя разрушать, — я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона,— но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует. Скажем яснее, чтó мы разумеем под словами «как следует». — Действие может совершаться так, как представляли древние, причем действующие лица поступают сознательно; так и Еврипид представил Медею убивающею своих детей. Но можно совершить поступок, притом совершить его, не зная всего его ужаса, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях [между собою и своей жертвой], как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, например, Алкмеон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Помимо этого есть еще третий случай,—что намеревающийся совершить по неведению какое-нибудь неизгладимое преступление приходит к узнанию, прежде чем совершит проступок. Кроме этого, другого случая нет: необходимо или

совершить или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно вознамерился [совершить преступление] и не совершил [его], ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как, например, в «Антигоне» Гемон [намеревается убить] Креонта, [но не убивает его]. За этим следует тот случай, когда преступление [при таких условиях] совершается. Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает поразительно.

1454a

Самым же сильно действующим будет последний [выше названный] случай; я разумею, например, как в «Кресфонте» Меропа задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в «Ифигении» сестра — брата и в «Гелле» сын, задумавший предать свою мать, узнает ее. Вот почему, как выше сказано, трагедии вращаются в кругу немногих родов. Именно, не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул; поэтому

они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастия.

Итак, о составе происшествий и о том, каковы должны быть фабулы, сказано достаточно.

15

Что же касается *характеров*, то есть четыре пункта, которые надо иметь в виду: первый и самый важный — чтобы они были *благородны*. Действующее лицо будет иметь характер, если, как было сказано, в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было; но этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли. Это может быть в каждом человеке: и женщина бывает благородной, и раб, хотя,

может быть, из них первая — существо низшее, а второй — вовсе ничтожное. Второй пункт,— чтобы характеры были *подходящими*; например, можно представить характер мужественный, но не подходит к женщине быть мужественной или грозной. Третий пункт,— чтобы характер был *правдоподобен*; это нечто отличное от того, чтобы создать характер нравственно благородный и подходящий, как только что сказано. Четвертый же пункт,— чтобы он был *последователен*. Даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить непоследовательным. Примером *низости* характера, не вызванной необходимостью, служит Менелай в «Оресте», пример недостойного и неподходящего представляет плач Одиссея в «Скилле» и витиеватая речь Меланиппы, а *непоследовательного* — Ифигения в Авлиде, так как горюющая Ифигения нисколько не походит на ту, которая является впоследствии.

И в характерах, как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, так чтобы такой-то говорил или делал то-то или по необходимости, или по вероятно-

сти и чтобы это происходило после именно этого по необходимости или вероятности.

Из этого ясно, что и развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в «Медее», — посредством машины или как в «Илиаде» — сцена при отплытии, но машиною должно пользоваться для того, что происходит вне драмы, или что случилось раньше и чего не может знать человек, или что случится впоследствии и нуждается поэтому в предвещании и ⟨божественном⟩ объявлении, так как именно богам мы приписываем дар всевидения. 1454b

Ничего противного смыслу не должно быть в ходе событий; в противном же случае оно должно быть вне трагедии, как в Софокловом «Эдипе». — А так как трагедия есть изображение людей лучших, то должно подражать хорошим портретистам: они именно, давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми. Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными; пример сурового характера представили в Ахилле Агафон и Гомер. — Вот что ⟨дол-

жно> иметь в виду, а сверх того те впечатления, которые возникают помимо необходимо вытекающих из самого поэтического произведения; и относительно последних часто можно погрешать; о них сказано достаточно в изданных [мною] сочинениях.

16

Что такое *узнавание*, сказано раньше; что же касается видов узнавания, то первый — самый нехудожественный и которым очень часто пользуются по недостатку умения — это узнавание посредством *внешних признаков*. Из них одни даны самою природой, как, например, «копье, что носят на себе сыны земли», или звезды, которые предполагал на своем «Фиесте» Каркин, а другие — приобретенные, притом или на теле, например рубцы, или вне его, например ожерелья, или узнание благодаря люльке в виде челнока в «Тиро». Но и ими можно пользоваться лучше или хуже; например, Одиссей благодаря рубцу узнан был одним способом кормилицей и другим способом — свинопасами; именно, узнавания для удостоверения менее художественны,

как и все вообще подобного рода узнавания, а возникающие из перипетии, как в так называемом «Омовении», лучше. Второе место занимают узнавания, *придуманные* самим поэтом, а потому нехудожественные; так, например, Орест в «Ифигении» дает узнать, что он Орест; сестру же он узнает по ее письму, а он сам говорит то, что угодно поэту, но не следует из фабулы; поэтому этот род узнавания близок к только что указанной погрешности: [Орест] мог бы также иметь на себе некоторые признаки. Сюда относится и голос ткацкого челнока в Софокловом «Терее». Третье есть 1455a узнавание посредством *воспоминания*, когда кто-либо, при виде чего-нибудь, испытывает сильное волнение, как в «Киприйцах» Дикеогена: [герой] при виде картины заплакал; и узнавание в «рассказе у Алкиноя»: [герой], слушая кифариста и охваченный воспоминаниями, залился слезами, вследствие чего [герои] были узнаны. Четвертое узнавание вследствие *умозаключения*, например в «Хоэфорах» — что пришел кто-то [на меня] похожий, а похож на меня только Орест, — следовательно, это он пришел. И у софиста Полиида относительно Ифигении: вполне естественно Орест заключает, что сестра его была

принесена в жертву, а теперь и ему придется претерпеть то же. И в «Тидее» Феодекта — рассуждение, что, придя, чтобы отыскать своего сына, он сам погибает. Таково и узнавание в «Финидах»; именно, при виде местности, женщины заключают о своей судьбе: здесь суждено им умереть, так как здесь же они были и высажены.

Возможно и некоторое ложное узнавание, основанное на ошибочном заключении театральной публики, например в «Одиссее, ложном вестнике»: Одиссей говорит, что он узна́ет лук, которого он не видал, а публика, уверенная, что он его не узна́ет, вследствие этого составляет ложное умозаключение.

Лучшее же из всех узнавание, проистекающее из самих событий, причем изумление [публики] возникает благодаря естественному ходу происшествий; например, в Софокловом «Эдипе» и в «Ифигении», так как естественно, что она пожелала передать письмо. Подобные узнавания одни только обходятся без выдумки каких-либо примет; а за ними следуют те, которые основаны на умозаключении.

17

Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами; именно в таком случае, видя [все] вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий, [поэт] мог бы находить то, что следует, и от него никогда бы не укрывались противоречия. Доказательством этого служит то, что ставилось в упрек Каркину: [у него] Амфиарай выходит из храма, что остается непонятным для зрителя, который храма не видит, а

[из-за этого драма] на сцене потерпела полную неудачу, так как зрители были этим недовольны. Насколько возможно, поэт должен представлять себе и положение действующих лиц, так как в силу той же самой природы вернее всего передают [какое-либо душевное движение] те, которые сами переживают его, и взволнованный действительно волнует [других], а гневающийся сéрдит. Поэтому поэзия есть область человека одаренного или одержимого, так как одни способны перевоплощаться, другие — приходить в экстаз.

Как этот, так и сочиненный материал должно и самому [поэту] во время творчества представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять [целое]. Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как, например, в «Ифигении»: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносивших жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить и иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось прийти [туда] брату этой жрицы. (А то обстоятельство, что бог приказал ему прийти туда по какой-то причине, и то, зачем он

1455b

пришел, лежит вне общего плана.) Придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан,— так ли, как представил Еврипид, или как Полиид, совершенно естественно сказав, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву, — и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, подставив имена, сочинять эпизоды [так], чтобы они действительно относились к делу, например относительно Ореста — бешенство, из-за которого он был схвачен, и спасение посредством очищения. В драмах эпизоды кратки, а эпопея ими растягивается; так содержание Одиссеи кратко: некто много лет странствует вдали от отечества, за ним следит Посейдон, и он находится в одиночестве, а его домашние дела между тем в таком положении, что женихи истребляют его имущество и злоумышляют против его сына; сам он возвращается после бурных скитаний и, открыв себя некоторым, нападает [на женихов], сам спасается, а врагов уничтожает. Вот собственно содержание [поэмы], а все прочее — эпизоды.

18

В каждой трагедии есть две части: *завязка* и *развязка*; первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне [драмы], и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая — остальное. Я называю завязкой ту часть, которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход к счастью <от несчастья или от счастья к несчастью>, а развязкой ту, которая продолжается от начала этого перехода до конца: так в «Линкее» Феодекта завязка — то, что случи-

лось раньше, захват ребенка и заключение в тюрьму, а развязка — от обвинения в убийстве до конца.

Видов трагедии четыре (столько же было указано и частей): *сплетенная*, в которой все основано на перипетии и узнавании, *трагедия страданий*, например об Аянте и Иксионе, *трагедия характеров*, например «Фтиотиды» и «Пелей», наконец, *трагедия чудесного*, например «Форкиды», «Прометей» и все, действие которых происходит в Аиде. Лучше всего стараться, чтобы [трагедия] заключала в себе все эти виды или, по крайней мере, самые важные и как можно большее их число, особенно теперь, при несправедливых нападках на поэтов: так как имеются хорошие поэты в каждом роде трагедии, то требуют, чтобы один [теперешний поэт] превосходил особенно выдающиеся достоинства каждого [из прежних]. Может быть, несправедливо называть [одну] трагедию [по отношению к другой] иною или одинаковой по фабуле: сходство бывает между теми драмами, у которых одинаковая завязка и развязка. Многие, удачно составив завязку, плохо распутывают ее, а должно всегда выполнять как следует обе задачи.

1456a

Далее надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады». Ведь в эпосе, вследствие его большого объема, части получают надлежащую величину, а в драмах [в таком случае] получается исход вопреки всякому ожиданию. Доказательством этому служит то, что все, которые из «Разрушения Илиона» сделали одну трагедию, а не обработали часть [этого материала], подобно Еврипиду, ⟨или⟩ взяли весь миф о Ниобе, а не так, как Эсхил,— все они. или терпят полную неудачу, или уступают на состязании другим; и Агафон потерпел неудачу только из-за этого; напротив, в перипетиях и в простых происшествиях он отлично достигает желаемого. А это бывает, когда мудрый, но дурной человек оказывается обманутым, как Сисиф, или когда мужественный, но несправедливый человек оказывается побежденным: такой сюжет трагичен и удовлетворяет чувству справедливости. Это, как говорит Агафон, вероятно, так как вероятно, чтобы многое случилось и вопреки вероятности.

И *хор* должно считать одним из актеров; он должен быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, но как у Софокла. У позднейших поэтов хоровые партии принадлежат к [данной] фабуле столько же, сколько и ко всякой другой трагедии; поэтому у них [хор] поет просто вставочные песни, чему первый пример подал Агафон. Но какая разница, петь ли вставочные песни, или речь или даже целый эписодий перенести из одной драмы в другую?

19

Итак, о всем прочем уже сказано; остается сказать о словесном выражении и области мыслей. Относящееся до последней должно заключаться в риторике, так как более относится именно к этой области знания. К области мыслей относится все то, что должно быть достигнуто словом. Сюда относятся: доказательство, опровержение, возбуждение душевных движений, например сострадания, страха, гнева и тому подобных, и 1456b

сверх того возвеличение или умаление. Ясно, что и при изложении событий должно почерпать средства из тех же самых источников, как при изложении мыслей словом, если необходимо представить эти события жалкими или страшными, великими или обыкновенными; разница заключается только в том, что действия должны быть явны и без игры актеров, а то, что заключается в речи, должно воспроизводиться говорящим лицом и происходить помимо самой речи. Действительно, в чем бы заключалась задача говорящего, если бы [то, о чем он говорит] производило впечатление приятное ⟨или неприятное само по себе⟩ и без его речи?

Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства и того, кто обладает глубоким знанием теории последнего, например, чтó есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и другое подобное. А на искусство поэзии знание или незнание подобных вещей не навлекает никакого упрека, который бы еще заслуживал серьезного внимания. Действительно, какую погрешность можно было бы найти в том, за

что Протагор порицает [Гомера], что, собираясь умолять, он приказывает, сказав:

Гнев, богиня, воспой! —

так как, — говорит он, — велеть что-нибудь делать или нет есть приказание. Поэтому пусть обсуждение [этого вопроса] останется в стороне, как относящееся к другой науке, а не к поэтике.

20

Во всяком словесном выражении есть следующие части: основной звук, слог, союз, имя, глагол, член, флексия, предложение. *Основной звук* есть неразделимый звук, но не всякий, а такой, из которого может происходить осмысленное слово; в самом деле, и у животных есть неразделимые звуки, из которых я ни один не называю основным. Подразделения последнего следующие: звук гласный, полугласный и безгласный. Гласный — слышный без

толчка, полугласный — слышный при толчке, например С и Р, безгласный же — при толчке сам по себе не имеет никакого звука, а со сколько-нибудь слышными [звуками] становится и сам слышным, например Г и Д. Все эти звуки различаются по положению рта, по месту [образования], по густоте, по тонкости, по долготе и по краткости, а кроме того по острому, тяжелому и среднему [ударению]; подробности о них следует рассматривать в метрике. *Слог* есть не имеющий [самостоятельного] значения звук, сложенный из безгласного и гласного <или из нескольких безгласных и гласного>: ГР и без А составляют слог, и с А, например ГРА. Но и рассмотрение различий слогов относится к метрике. *Союз* есть не имеющее [самостоятельного] значения слово, которое не мешает и не содействует образованию одного слова, имеющего значение, из бóльшего количества звуков, и по природе своей может ставиться и на концах и в середине [предложения], если не следует ему быть в начале речи, например, μέν, ἤτοι, δέ. Или это — слово, не имеющее [самостоятельного] значения, которое из нескольких имеющих значение слов может создавать одну имеющую значение фразу. *Член* есть

1457a

слово, не имеющее [самостоятельного] значения, показывающее начало, конец или разделение предложения, например, τὸ φημί, τὸ περί и прочее. *Имя* есть сложное слово, имеющее значение, без определения времени; часть его сама по себе не имеет никакого значения. Действительно, в двойных словах мы не употребляем [составных частей их], как имеющих самостоятельное значение, например, в слове Θεόδωρος τὸ δῶρον не имеет [самостоятельного] значения. *Глагол* же есть сложное слово, имеющее значение, с определением времени; ни одна часть его сама по себе ничего не означает, как и в именах. Именно «человек» или «белое» не означает обстоятельства времени, а «идет» или «пришел» сверх всего означает первое — настоящее, а второе — прошедшее. *Флексия* в имени или в глаголе есть обозначение на вопрос: кого? кому? и т. п. или обозначение единства или множества, например «люди» или «человек», или обозначение отношений между разговаривающими, например, вопроса, приказания. Например, «пошел ли он?» или «иди!» есть изменение глагола по указанным видам. *Предложение* же есть сложная речь, имеющая значение, отдельные части которой имеют какое-

нибудь значение и сами по себе; не всякое предложение состоит из глаголов и имен, но может быть предложение и без глаголов, например, определение человека; зато оно всегда должно заключать [в себе] часть, имеющую какое-нибудь значение, например, в предложении «идет Клеон» [такая часть] — Клеон. Предложение бывает одно в двух случаях: или если оно означает одно, или от соединения многого [в одно], например, «Илиада» есть единое благодаря соединению, а определение «человека» — благодаря тому, что обозначает одно.

21

По виду имена бывают *простые* и *сложные*. Простым я называю такое, которое состоит из не имеющих значения частей, например «земля». А из сложных одни состоят из части имеющей и части не имеющей значения (но только имеющей это значение не в самом имени), а другие состоят из частей, имеющих определенное значение. Имя может быть и трех-, и четырех-, 1457b и многосложное, например, большая часть напыщенных слов, вроде Гермокаикоксанф.

Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или украшение, или сочиненное, или укороченное, или измененное. *Общеупотребительным* я называю то, которым все пользуются; глоссой — которым пользуются некоторые, так что, очевидно, одно и то же имя может быть и глоссой и общеупотребительным, но не у одних и тех же людей, например, слово σίγυνον [дротик] у жителей Кипра — общеупотребительное, а для нас — глосса. *Метафора* есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, <например>, в выражении: «вон и корабль мой стоит», так как «стоять на якоре» есть часть понятия «стоять». С вида на род, например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма» значит «много», то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо «много». С вида же на вид, например, «вычерпав душу медью» и «отсекши несокрушимой медью», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба [эти слова] значат «отнять» что-нибудь. А под аналогией я разумею [тот случай], когда второе относится к первому так же, как

четвертое к третьему; поэтому [поэт] может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе; а иногда прибавляют [к метафоре] и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею; следовательно, [поэт] может назвать чашу щитом Диониса, а щит — чашею Арея. Или: что́ старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни или, как Эмпедокл, закатом жизни. Для некоторых из аналогий нет собственного названия, но тем не менее может употребляться образное выражение; например, «разбрасывать семена» — значит «сеять», а для разбрасывания света солнцем названия нет; но оно так же относится к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: «сея богоданный свет». Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, прибавив чуждое слово так, чтобы оно уничтожило какую-нибудь часть собственного значения [употребленного слова], например, если бы «щит» назвать не «чашею Арея», а «чашею без вина». *Сочиненное* слово такое, которое вообще никем не употреблялось и составлено самим поэтом; та-

ковы, кажется, некоторые слова вроде ἐρνύγες [отростки] вместо κέρατα [рога] и ἀρητήρ [проситель] вместо ἱερεύς [жрец]. *Удлиненное* же или *укороченное* слово получается — первое, если воспользовались гласным, более долгим, чем свойственный [этому слову], или вставкою слога, а второе — если от него что-нибудь отняли; удлиненное слово, например, πόλεως — πόληος, Πηλέος — <Πηλῆος и Πηλείδου> — Πηληιάδεω; укороченное же, например, κρῖ, δῶ и μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. *Измененное* слово бывает тогда, когда в употребительной форме одна часть остается, а другая сочиняется, например, δεξιτερὸν κατὰ μαζόν [в правую грудь] вместо δεξιόν.

1458a

Из собственных имен одни мужского, другие — женского, а третьи — среднего рода. Мужского все, оканчивающиеся на ν, ρ <и σ> и сложные из нее буквы, каковых две — ψ и ξ. Женского рода все, кончающиеся из гласных — на всегда долгие, каковы η и ω, и из удлиняющихся — на α, так что число окончаний мужского и женского рода оказывается одинаково; ψ и ξ относятся к одному окончанию <σ>. На безгласный не оканчивается ни одно имя, а также и на гласный всегда краткий. На ι окан-

чиваются только три имени: μέλι [мед], κόμμι [камедь] и πέπερι [перец]; на υ — пять. А слова среднего рода оканчиваются на эти [гласные] и на ν и σ.

22

Достоинство словесного выражения — быть ясным и не быть низким. Самое ясное выражение, конечно, состоит из общеупотребительных слов, но оно низко. Примером служит поэзия Клеофонта и Сфенела. Благородное же и не затасканное выражение есть то, которое пользуется необычными словами. А необычным я называю глоссу, метафору, удлинение и все, уклоняющееся от общеупотребительного. Но если кто-нибудь сделает такою всю речь, то

получится или загадка, или варваризм: если она будет состоять из метафор, то загадка, если же из глосс, то варваризм. В самом деле, идея загадки та, что, говоря о действительно существующем, соединяют вместе с тем совершенно невозможное. Посредством связи ⟨общеупотребительных⟩ слов достичь этого нельзя, а посредством метафоры возможно, например:

Мужа я видел, огнем сплотившего медь с человеком,

и т. п. А из глосс возникает варваризм. Следовательно, должно как-нибудь перемешивать эти выражения: одно, как глосса, метафора, украшение и прочие указанные виды, сделает речь не затасканной и не низкой, а слова общеупо-

1453b требительные [придадут ей] ясность. Весьма немало способствуют ясности и благородству выражения удлинения, сокращения и изменения слов: именно [такое слово], уклоняясь от обычного, звучит иначе, чем общеупотребительное, и потому сделает речь не затасканной, а вследствие общения с обычною [формой] останется ясность. Поэтому несправедливы упреки тех, которые порицают подобное словоупотребление и издеваются над поэтом, как [издевается] Евк-

лид Старший, [говоря], будто легко сочинять, если позволят удлинять [слова] по желанию; он написал и стихи, издеваясь в них самим способом выражения: 'Επιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα и οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον.

Во всяком случае, пользоваться неумеренно этим способом [выражения] — смешно, но во всех частях должна быть мера; действительно, пользующийся метафорами, глоссами и прочими видами [выражения] безвкусно и умышленно для возбуждения смеха, отлично достиг бы именно этого. А как важно и полезно употребление [этих выражений] к месту, пусть судят по эпической поэзии, если там вставляются в размер <общеупотребительные> слова. Всякий, заменив глоссы, метафоры и прочие формы выражения общеупотребительными словами, увидит справедливость наших слов. Например, Эсхил и Еврипид создали один и тот же ямбический стих, с переменою одного только слова, так что [последний употребил] глоссу вместо обычного общеупотребительного слова, и стих одного поэта кажется прекрасным, а другого — пошлым. Именно, Эсхил в «Филоктете» говорит:

Снедает вечно язва плоть ноги моей,

а тот вместо «снедает» поставил «смакует». Также если бы вместо:

Что же? Меня малорослый урод, человечишко хилый...

сказал кто-нибудь, заменив общеупотребительными словами:

Что же? Меня ничтожный урод, человек незаметный...

или вместо:

К ней неказистую он пододвинул скамью и крошечный
столик...

сказать:

К ней некрасивую он пододвинул скамью и маленький
столик...

или вместо «воют брега» — «берег кричит». Сверх того Арифрад осмеивал трагиков за то, что они пользуются такими выражениями, которых никто бы не употребил в разговоре, например, 1459*a* δωμάτων ἄπο, а не ἀπὸ δωμάτων, 'Αχιλλέως πέρι, а не περὶ 'Αχιλλέως, σέθεν, ἐγὼ δέ νιν и т. п. Но ведь все подобные выражения потому и создают отсутствие затасканности в речи, что не существуют в общем употреблении, а тот не знал этого. Весьма важно пользоваться *кстати* каждым из указанных [способов выражения], так же как и слож-

ными словами и глоссами, а всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; .это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство. Из слов — сложные наиболее подходят к дифирамбам, глоссы — к героическим, а метафоры — к ямбическим стихам. В героических стихах употребительно и все вышесказанное, а в ямбических — подходящие слова все те, которыми пользуются в разговорах, так как эти [стихи] особенно подражают [разговорной] речи, а таковы — общеупотребительные слова, метафоры и украшающие эпитеты.

О трагедии и о подражании посредством действия сказанного нами достаточно.

23

Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством гекзаметра ясно, что в ней, как и в трагедиях, фабулы должно составлять драматичные, относящиеся к одному целому и законченному действию, имеющему начало, середину и конец, чтобы производить свойственное ей удовольствие, подобно единому и цельному живому существу; она не должна походить на обыкновенные повествования, в которых неизбежно является не одно

действие, а одно *время* — все, что случилось в это время с одним или многими и что имеет между собою только случайные отношения. Как, например, одновременно произошли морское сражение при Саламине и битва карфагенян в Сицилии, нисколько не ведущие к одной и той же цели, так и в последовательности времени иногда случается [одно] событие после другого, для которых нет никакой единой цели. Однакоже почти большинство поэтов делают эту [ошибку]. Поэтому, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении представляется необычайным в сравнении с другими: он не замыслил описать всю войну, хотя она имела начало и конец, так как [рассказ] должен был бы сделаться чересчур большим и нелегко обозримым, или [войну], хотя и скромных размеров, но запутанную пестрою вереницею событий. И вот, выбрав одну ее часть, он воспользовался многими из остальных обстоятельств как эпизодами, например, перечислением кораблей и другими эпизодами, которыми он разнообразит свою поэму. А прочие сочиняют поэ- 1459b мы относительно одного лица, вращаются около одного времени и одного раздробленного действия, каковы творцы «Киприй» и «Малой Или-

ады». Поэтому из «Илиады» и «Одиссеи», из каждой порознь, можно составить одну трагедию или только две, а из «Киприй» — много и из «Малой Илиады» свыше восьми, например, Спор об оружии, Филоктет, Неоптолем, Еврипил, Бедность, Лакедемонянки, Разрушение Илиона, Отплытие, Синон и Троянки.

24

Сверх того эпопея должна иметь те же виды, что и трагедия, то есть быть или простой, или сплетенной, или нравоописательной, или патетической; и составные части ее, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, <и в характерах>, и в страданиях; наконец, и мысли и способ выражения должны быть хороши. Всем этим воспользовался Гомер первый и в достаточной степени. Именно каждая

из его двух поэм составлена: «Илиада» — простой и патетической, а «Одиссея» — сплетенной (вся она полна узнаваний) и нравоописательной. А сверх того он превосходит всех способом выражения и содержанием мыслей.

Эпопея отличается как длиною своего состава, так и метром. Что касается предела этой длины, то он достаточно выяснен: надо, чтобы сразу можно было обозреть и начало и конец; а это было бы в том случае, если бы состав [поэм] был меньше древних и соответствовал бы числу трагедий, назначаемых для одного представления. По отношению же к растяжимости объема эпопея обладает некоторым важным свойством, так как в трагедии невозможно изображать многие события, происходящие одновременно, но только часть их, являющуюся на сцене и исполняемую актерами, а в эпопее благодаря тому, что она представляет собою рассказ, можно сразу изобразить совершение многих событий, относящихся к делу, благодаря которым увеличивается объем поэмы. Следовательно, она имеет [особое] преимущество, способствующее ее возвышенности: она может изменять настроение слушателя и разнообразиться различными эпизодами; однообразие

же, скоро пресыщающее, бывает причиной неудачи трагедий.

А так называемый героический метр присвоен ей на основании опыта: в самом деле, если бы кто стал сочинять повествовательное произведение каким-нибудь другим метром или же многими, то это показалось бы неуместным. Героический размер, действительно, из всех метров самый спокойный и полный достоинства; вот почему он особенно принимает в себя глоссы и метафоры, так как и само повествовательное произведение отличается размерами от прочих. Ямб же и тетраметр подвижны, причем первый подходит к действию, а второй — к танцам. 1460*a* А еще неуместнее смешивать размеры, как Херемон. Поэтому никто не сочинил большой поэмы в другом размере, чем героический, но, как мы сказали, сама природа указывает выбор ей подходящего.

Гомер как за многое другое достоин похвалы, так особенно за то, что он один из поэтов вполне знает, что ему должно делать. Именно, сам поэт должен выступать менее всего, так как в противном случае он не подражающий поэт. Прочие же фигурируют сами во всем [своем произведении],

а воспроизводят подражанием немногое и редко; он же после нескольких вступительных слов тотчас выводит мужчину, или женщину, или другой какой-нибудь характер и никого без характера, но всех обладающих им.

Следует ⟨и в эпосе и⟩ в трагедиях изображать удивительное, но особенно в эпопее можно изобразить *немыслимое*, благодаря которому главным образом и происходит удивительное, так как не видно действующего лица; так, события, относящиеся к преследованию Гектора, при представлении на сцене показались бы смешными: одни стоят и не преследуют, а другой — подает им знак головой. В эпопее же это не заметно. А удивительное — приятно. Доказательство тому то, что все рассказывают с собственными добавлениями, рассчитывая этим понравиться. Преимущественно Гомер учит и остальных, как надо сочинять ложь. Прием этот основан на неправильном умозаключении, именно: люди думают, что раз при существовании того-то существует то-то или при возникновении возникает, то, если есть последующее, то существует или происходит и предыдущее. Но это ложь; потому именно ложь, что в том случае, если первое есть

ложь, то, несмотря на то, что последнее и справедливо, не следует еще, чтобы и первое было, или случилось, или могло быть выведено. Ибо часто, когда мы знаем, что последнее справедливо, душа наша ложно заключает, что и первое справедливо. Примером этому служит [отрывок] из «Омовения».

Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному. Разговоры не должны составляться из нелогичных частей, но лучше всего не должны совсем заключать в себе ничего противного смыслу или, если уж это необходимо, то надо давать разговор вне изображаемой фабулы (например, как в «Эдипе» — незнание его, как умер Лай), но ни в коем случае не в самой драме (как в «Электре» — рассказ о пифийских играх, или в «Мисийцах», где немой из Тегеи пришел в Мисию). Поэтому смешно говорить, что фабула была бы уничтожена этим: ведь с самого начала не следует слагать таких фабул; но если [поэт уже] сложил [подобную фабулу] и она кажется [ему от этого] более вероятной, то можно допустить и бессмыслицу: ясно, что противные смыслу части «Одиссеи», например высадка [героя на Итаку], были бы невыносимы, 1460b

если бы их сочинил плохой поэт; а теперь поэт прочими красотами скрасил бессмыслицу и сделал ее незаметной.

Что же касается языка, то должно особенно обрабатывать его в несущественных частях, не замечательных ни по характерам, ни по мыслям, ибо, напротив, чересчур блестящий слог делает незаметными как характеры, так и мысли.

25

Что же касается задач, представляющихся поэту, и разрешения их, их числа и качества, то это станет нам, вероятно, ясным при следующем рассуждении. Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть. Это выражается или <в обыденной речи>, или в глоссах и мета-

форах; и много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам. А сверх того неодинаковы законы политики и поэтики или другого [какого-нибудь] искусства и поэзии. В самой же поэтике бывает двоякого рода погрешность: или касающаяся самой сущности искусства, или совершенно случайная. Именно, если бы [поэт] вознамерился воспроизвести невозможное [для поэзии], то это ошибка первого рода; если же он задумал [что-нибудь, само по себе] неправильное, например лошадь, сразу поднявшую обе правые ноги, или сделал ошибку, касающуюся особенного искусства, например врачебного или другого, или если он сочинил что бы то ни было невозможное, то эта ошибка, не касающаяся самого искусства поэзии. Следовательно, порицания в задачах [поэзии] должно рассматривать и разрешать с этой точки зрения, и прежде всего те, которые относятся к самому искусству: <если оно> создает невозможное, то погрешает, но оно совершенно право, если достигает своей цели, указанной выше, то есть если таким образом [поэт] делает или эту самую, или другую часть [своего произведения] более поразительной. Пример — преследование Гектора. Впрочем, если возможно

было более или менее достигнуть цели и согласно с этими законами искусства, то ошибка не имеет оправдания, ибо, если возможно, то совсем не следует погрешать. Далее [надо смотреть], какого рода погрешность, касающаяся ли самой сущности искусства, или случайная? Ведь незначительнее [ошибка], если поэт не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он не живо описал ее. Сверх того, если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть; если же [его упрекают в том], что он не следует ни тому, ни другому, то [он может отвечать на это], что так говорят, например, о том, что касается богов; именно, о них не говорят ни того, что они выше действительности, ни того, что они равны ей, но, может быть, говорят согласно с учением Ксенофана, — однакоже так говорят! А другое, может быть, не лучше [действительности], но так было прежде, например, что сказано об оружии:

1461 *a*

...их копья
Прямо стояли, вонзенные древками...

Таков был тогда обычай, какого и теперь держатся иллирийцы.

При суждении же о том, хорошо или нехорошо кем-либо что-нибудь сказано или сделано, следует обращать внимание не только на самое деяние или слово, смотря, хорошо оно или дурно, но и на лицо действующее или говорящее, на то, кому, когда, для кого или для чего [что-нибудь сделано или сказано], например, для того ли, чтобы воцарилось бóльшее благо <или> чтобы было уничтожено бóльшее зло. Наконец, третье затруднение следует разрешать, обращая внимание на способ выражения, например посредством глоссы: «В самом начале на мулов напал он»; ведь, может быть, [поэт] говорит не о мулах, а о стражах; и говоря о Долоне «видом своим человек не пригожий», он разумеет не дурно устроенное тело, а безобразное лицо, ибо критяне вместо εὐπρόσωπος [красивый лицом] говорят εὐειδής [благовидный]; и ζωρότερον δὲ κέραιε не значит — «налей несмешанного вина», как для пьяниц, но «получше». Иное же сказано метафорически, например:

Все — и бессмертные боги и коннодоспешные мужи —
Спали всю ночь...

а в то же время поэт говорит:

Сколько он раз ни осматривал поле троян, удивлялся
Звуку свирелей, цевниц...

Следовательно, слово «все» сказано метафорически вместо слова «многие», потому что «все» есть некоторый род множества. И выражение «и единый чуждается» метафорическое, ибо самое знаменитое в своем роде единственно.

Другие трудности [должно разрешать] посредством постановки ударения, как Гиппий Фасосский разрешил выражение δίδομεν (διδόμεν) δέ οἱ и τὸ μὲν οὗ (οὐ) καταπύθεται ὄμβρῳ.

Иные же посредством расстановки знаков препинания, как слова Эмпедокла:

Смертным вдруг оказалось, что прежде было бессмертным;
Чистое прежде смешалось...

Иные — двусмысленностью слова, например, παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ [прошла бо́льшая часть ночи], ибо слово πλέω [бо́льшая часть] двусмысленно. Иные затруднения разрешаются указанием на особенность словоупотребления; например, смесь для питья называют «вином», отчего говорится, что Ганимед «наливает для

Зевса вино», хотя боги не пьют вина; и медниками называют и тех, кто кует железо, откуда выражение κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο [поножи из свежекованного олова]. Но это, впрочем, могла быть и метафора. Далее, если слово, повидимому, заключает в себе некоторое противоречие, то надо посмотреть, например, в предложении τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος [она-то копье задержала], в скольких значениях можно принять это «быть где-нибудь задержанным», или как еще лучше можно было бы

1461 b объяснить? Противоположно поступают люди, которые, по словам Главкона, заранее делают некоторые безосновательные предположения и, сами постановив приговор, выводят заключения, и если это противоречит их мнению, порицают поэта, как будто он сказал то, что им кажется. Так случилось с «Икарием»: думают, что он был лаконец, а поэтому странно, что Телемах не встретился с ним, прибыв в Лакедемон. Но, может быть, дело обстоит так, как говорят кефаленяне: именно, что Одиссей женился у них и что [тесть его] был Икадий, а не Икарий. Возражение является, повидимому, из-за ошибки [писателя]. Вообще при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализа-

цию или ходячее представление о вещах; именно в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное... <Хотя и невозможно>, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксид, но надо предпочесть лучше это невозможное, так как следует превосходить образец. А нелогичное [следует оправдывать] тем, чтó говорят люди, между прочим и потому, что иногда оно бывает не лишенным смысла: ведь вероятно, чтобы [кое-что] происходило и вопреки вероятности. Противоречия в сказанном следует рассматривать так же, как это делают при опровержениях в речах, [смотря], однó ли и то же, по отношению ли к одному и тому же и одинаково ли [что-либо сказано]; так и самому [поэту следует обращать внимание] на то, что он сам говорит или что может подумать всякий разумный человек.

Но справедливы упреки в бессмысленности и безнравственности, если поэт пользуется противным смыслу без всякой необходимости, как Еврипид в «Эгее», или противным нравственности, как в «Оресте» — испорченностью Менелая.

Итак, порицания [поэтическим произведениям] делаются с пяти точек зрения, — порицается или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства. Возражения же должны исходить из указанных точек зрения, а их — двенадцать.

26

Может быть, у кого-нибудь явится вопрос, эпическая ли поэзия выше, или трагическая. Ведь если менее тяжеловесное [поэтическое произведение] заслуживает предпочтения (а таковое всегда рассчитывает на лучшую публику), то вполне ясно, что поэзия, подражающая всему без исключения, тяжеловесна. [А исполнители], как будто публика не поймет их, если они от себя чего-нибудь не прибавят, пускают в ход всевозможные движения, кувырка-

ясь, как плохие флейтисты, когда им приходится представлять «Диск», и таская корифея, когда наигрывают «Скиллу». Итак, о трагедии можно сказать то же, что и прежние актеры думали о 1162*a* своих преемниках; так, например, Минниск называл Каллипида обезьяной за то, что он слишком переигрывал; подобное же мнение было и о Пиндаре. Как последние относятся к новым актерам, так целое [драматическое] искусство относится к эпосу: последний, говорят [защитники эпоса], предназначается для благородной публики, не нуждающейся в жестикуляции, а трагическое искусство — для черни. Итак, если тяжеловесная поэзия хуже, то ясно, что [таковою] была бы [трагедия].

Но, во-первых, это критика не поэтического, а актерского искусства, так как возможно излишество в движениях и для рапсода, что замечается у Сосистрата, и у певца лирических песен, что делал Мнасифей из Опунта. Затем нельзя порицать и телодвижения вообще,— иначе пришлось бы отвергнуть и танцы,— но телодвижения плохих актеров, что̀ ставилось в упрек и Каллипиду и теперь другим, не умеющим будто бы подражать свободнорожденным женщинам.

А сверх того, трагедия и без движений исполняет свою обязанность так же, как и эпопея, ибо посредством чтения становится ясным, какова она. Итак, если в прочих отношениях трагедия стоит высоко, то в этом для нее нет необходимости.

Затем, трагедия имеет все, что есть у эпопеи: она может пользоваться [ее] метром, и сверх того не малую долю ее составляет музыка и театральная обстановка, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее, она обладает жизненностью и при чтении и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее небольшом сравнительно объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более приятное впечатление, чем растянутое на долгое время; представляю себе, например, если бы кто-нибудь сложил «Эдипа» Софокла в стольких же песнях, как «Илиада». Наконец, единства изображения в эпопее меньше; доказательством этому служит то, что из любой поэмы образуется несколько трагедий, так что, если создают одну фабулу, то или при кратком выражении [поэма]

1462 в

кажется кургузой, или благодаря длине метра — водянистой... Если же [поэма] сложена из нескольких действий, как «Илиада» и «Одиссея», то она заключает в себе много таких частей, которые и сами по себе имеют [достаточный] объем. Но эти поэмы составлены насколько возможно прекрасно и служат отличным изображением единого действия.

Итак, если трагедия отличается всем только что сказанным и сверх того действием своего искусства,— ведь должно, чтобы и трагедия и поэма доставляли не какое придется удовольствие, но [только] вышесказанное,— то ясно, что трагедия стоит выше, достигая своей цели лучше эпопеи.

Всего, что сказано о трагедии и эпопее, об их видах и частях, об их числе и различии, о причинах удачи или неудачи, о порицаниях и возражениях на них, достаточно...

А. С. АХМАНОВ

О СОДЕРЖАНИИ НЕКОТОРЫХ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ

В этой небольшой статье имеется в виду на основе анализа значений некоторых терминов Аристотелевой философии и теории искусства осветить вопросы эстетики так, как они поставлены и решены в сочинении Аристотеля о поэтическом искусстве. Это всего удобнее сделать, если начать с аристотелевского определения предмета поэзии: «οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον» (Поэтика, гл. 9, 1451 а, 36—38). В этом определении выражение κατὰ τὸ εἰκός обычно переводят словами: «по вероятности», и тогда все выражение переводится так: «Задача поэта — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, и о возможном по вероятности или необходимости» (см. переводы В. Г. Аппельрота и Н. И. Новосадского). Однако слово «вероятность» двузначно. Во-первых, вероятным называют то, что может случиться и может не случиться в действительности по объективным основаниям, что возможно в той или иной степени, — то, что Аристотель называл τὸ δυνατόν и что поддается математическому исчис-

лению. Это — объективно вероятное. Во-вторых, вероятным называют и то, что ожидается или что следует ожидать не столько по объективным, сколько по определенным психологическим основаниям — субъективно вероятное, кажущееся вероятным или правдоподобным. Из сопоставления этого места «Поэтики» с другими местами видно, что Аристотель употребляет указанное выражение в смысле субъективно вероятного, то есть кажущегося вероятным. Иначе пришлось бы признать нелепым следующее выражение: «προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα» (Поэтика, гл. 24, 1460 а, 26 — 27), которое, например, Н. И. Новосадским переводится так: «Невозможное, но вероятное следует предпочитать тому, что возможно, но невероятно», а В. Г. Аппельротом — так: «Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному». Чтобы избежать понимания εἰκότα в смысле объективно вероятного (возможного в той или иной степени), а, равным образом, чтобы исключить аналогичное понимание при переводе слова ἀπίθανα, которое обозначает также не само объективно невероятное, а то, что не вызывает доверия (πιθανός выражает бо́льшую степень убеждения, чем εἰκός), то все выражение следовало бы перевести так: «Невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочитать возможному, не вызывающему доверия». Соответственно и другое аналогичное выражение (Поэтика, гл. 25, 1461 b, 11—12): «πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν» следует переводить: «Для поэзии предпочтительнее невозможное, вызывающее доверие, чем не вызывающее доверия возможное». В таком случае приведенное выше

определение предмета поэзии следует переводить так: «Задача поэта говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы произойти, и о возможном согласно кажущейся вероятности или согласно необходимости».

Если приведенное выше понимание аристотелевских выражений верно, то основные положения аристотелевского учения о строении художественного образа могли быть выражены в следующем виде.

Аристотель все виды поэзии (эпос, трагедия, комедия, дифирамб), так же как и Платон, называет подражательными искусствами или подражаниями (μιμήσεις). Однако это вовсе не значит, что поэтическое произведение есть просто воспроизведение в образах, создаваемых средствами языка, самой действительности, — то есть того, что произошло в самой действительности. Поэтический образ не должен быть копией того или иного единичного образа действительности, но — созданием поэта, соответственно тому, что сказано Аристотелем в определении предмета поэзии: «Задача поэта говорить не о происшедшем». С другой стороны, это не значит, что поэт вообще отрешается от действительности. Если бы дело обстояло так, то какой смысл имело бы выражение μίμησις — подражание? Дело в том, что в самом предметном мире Аристотель различает: 1) просто существующее или присущее чему-либо,— то, что он в «Поэтике» называет происшедшим (τὰ γενόμενα), 2) возможность чего-либо (что может быть и может не быть) и 3) необходимость чего-либо (то, что иначе быть не может). Об этом подробно Аристотель говорит в своих логических трактатах «Об истолковании» и «Первая Аналитика». Именно общее возможное и необходимое поэт

берет из окружающего его предметного мира, а единичное «происшедшее», точнее — «то, что могло бы произойти», создает сам на основе познанного общего. Этим поэт отличается от историка, который говорит о том, что произошло. То, что произошло, существовало или существует в определенном месте и в определенное время («всегда» и «теперь»), оно — единичное и неповторимое. То, что может произойти или необходимо происходит, может быть в любом месте и в любое время, где и когда возникнут условия перехода возможного в действительное («всегда» и «повсюду»), оно есть общее и тем самым принципиально повторимое. Но ведь об общем прежде всего говорит философия. «Поэтому,— говорит Аристотель,— поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история же об единичном» (гл. 9, 1451b, 5—7). В чем же тогда отличие поэзии от философии? Об отличии поэзии от философии Аристотель прямо не говорит, но, сопоставляя «Поэтику» и «Метафизику» Аристотеля, это отличие легко установить. Философия и вообще наука, по Аристотелю, имеет своим предметом общее: бытие вообще или тот или иной род бытия. Поэзия же, опираясь на знание общего, тем самым — принципиально повторимого, создает не общее, а единичное и, следовательно, неповторимое— поэтический образ. Мы бы сказали: поэт поступает подобно природе: он не воспроизводит уже созданные природой единичные факты, но на основании законов, господствующих в природе и человеческом обществе, создает свои собственные поэтические единичные факты. Отсюда не следует, что поэту запрещено вообще воспроизводить образы действительности. Аристотель говорит: «Даже если бы ему

случилось изображать действительно происшедшее, он тем не менее поэт, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно происшедшего некоторое было таково, каково оно могло бы произойти согласно кажущемуся вероятным (или согласно возможности): в этом отношении он их творец (ποιητής)» (Поэтика, гл. 9, 1451 b, 30—33). Вряд ли будет ошибкой сказать, что известное положение В. Г. Белинского о том, что ученый мыслит понятиями, а художник образами, близко к излагаемому учению Аристотеля. Следует подчеркнуть, что, согласно философскому учению Аристотеля, как оно изложено в «Метафизике» и «Второй Аналитике», общее существует только в единичном и познается через единичное. Что касается «Поэтики», то здесь связь общего и единичного определяется так: «Общее состоит в том, что человеку, обладающему такими-то качествами, случается говорить или делать то-то согласно кажущемуся вероятным (κατὰ τὸ εἰκὸς) или по необходимости, к чему стремится поэзия, давая имена, а единичное, например, это то, что сделал Алкивиад или что с ним случилось» (гл. 9, 1451 b, 8—11).

Указанные принципы создания поэтического образа далеко не исчерпывают собою особенности его структуры. Они касаются, если можно так сказать, области существования поэтических образов (как они возникают и существуют), но еще не касаются области восприятия поэтических образов. Между тем, если мы хотим говорить об эстетическом в узком и буквальном смысле, то никак не можем игнорировать вопросы восприятия предмета, и Аристотель уделяет им должное внимание, начиная с самого определения поэзии.

Когда Аристотель говорит о выражении общего — возможного или необходимого — в создаваемом единичном образе, он имеет в виду чисто объективную сторону поэтического образа, в соотнесенности его с объективной действительностью, независимо от того, как он воспринимается. Но когда Аристотель говорит о выражении возможного согласно тому, что кажется вероятным (κατὰ τὸ εἰκός) или что вызывает доверие (πιθανόν), он имеет в виду уже такие особенности строения поэтического образа, которые важны с точки зрения восприятия его человеком, то есть рассматривает поэтический образ в соотнесенности его с субъективной областью восприятия человеком. Эта вторая соотнесенность образа (с его восприятием) лежит уже в области эстетического в узком и буквальном смысле слова.

Не следует упускать из виду, что слово «эстетика» происходит от корня греческого глагола αἰσθάνομαι — «воспринимаю», «ощущаю», и что до А. Баумгартена (XVIII век) под эстетикой разумели учение о способности восприятия и только после него под эстетикой стали понимать учение о прекрасном. Во всяком случае, Аристотель глубоко прав, когда в учении о строении поэтического (то есть создаваемого) образа обращает внимание не только на те особенности, которыми он должен обладать в соотнесении с объективной действительностью (в единичном выражать общее— возможное или необходимое), но и на те, которыми он должен обладать в соотнесении со способностью его восприятия человеком: казаться вероятным или заслуживать доверие. И ту и другую особенность должен иметь в виду поэт тогда, когда он строит фабулу (μῦθος): «Это должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы перемена

возникала из ранее происшедшего по необходимости или согласно тому, что кажется вероятным (согласно ожидаемому): ведь большая разница, происходит ли это вследствие этого, или после этого» (Поэтика, гл. 10, 1452 а, 18—21), в частности, это имеет силу и для перипетии, то есть для перемены событий к противоположному (Поэтика, гл. 11, 1452 а, 22—23). Обе стороны должен иметь в виду поэт и тогда, когда он изображает характер (нрав): «Ведь и в характерах (ἐν τοῖ ἤθεσιν), так же как и в событиях, следует всегда искать или необходимости, или того, что кажется вероятным, чтобы такой-то говорил или делал то-то по необходимости или согласно кажущемуся вероятным, и чтобы одно событие происходило после другого по необходимости или согласно тому, что кажется вероятным» (Поэтика, гл. 15, 1454 а, 34—36).

Соотнесение со способностью восприятия имеется в виду в определении прекрасного, а именно в указании на величину и обозримость прекрасного. «Прекрасное заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих, например, если бы животное имело 10 000 стадий (длины). Итак, как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую» (Поэтика, гл. 7, 1450 b — 1451а).

Можно утверждать, что Аристотель отдает предпочтение соответствию образа требованиям способности воспри-

ятия, то есть эстетическим требованиям в узком смысле слова, если возникает конфликт между требованиями, вытекающими из соотнесения образа с объективной действительностью и из соотнесения его со способностью восприятия. Это видно из уже приведенных выражений: «Невозможное, но кажущееся вероятным следует предпочитать возможному, не вызывающему доверия» и «для поэзии предпочтительнее невозможное, вызывающее доверие, чем не вызывающее доверия возможное». Отсюда понятен совет и в эпосе и в трагедиях изображать удивительное (τὸ θαυμαστόν), а так как «в эпосе не смотрят на действующих лиц как в трагедии, то в нем больше допускается нелогичное (το ἄλογον), вследствие чего главным образом возникает удивительное». Вообще, как говорит Аристотель, не следует с самого начала вводить нелогичное, но «если [поэт] сложил [такую фабулу] и она кажется ему более вероятной, то можно допустить и нелепость (ἄτοπον)» (Поэтика, 24, 1460 a, 33—35).

С этим связано значение мастерства поэта: «Нелогичное в «Одиссее», в рассказе о высадке [на Итаке],— говорит Аристотель,— было бы невыносимо, если бы это сочинил плохой поэт, а теперь поэт прочими достоинствами сглаживает нелепое (ἄτοπον), делая его приятным» (Поэтика, гл. 24, 1460 a, 35—1460 b, 1).

Невозможное и нелогичное в искусстве Аристотель оправдывает, в частности, следующим образом: «Хотя и невозможно, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксид, но следует предпочесть лучше это невозможное, так как должно превосходить образец. А нелогичное [следует оправдывать] тем, что говорят люди,

между прочим, и потому, что оно иногда бывает не лишенным смысла: ведь кажется вероятным и то, что происходит вопреки тому, что кажется вероятным» (Поэтика, гл. 25, 1461 b, 12—15). С учением об особенностях поэтического образа с точки зрения его восприятия внутренне связано и различение двух родов ошибок поэта в изображении действительности, с которого Аристотель начинает 25 главу «Поэтики». Подражание в поэзии, так же как в живописи и других искусствах, возможно трех родов: или изображают вещи так, как они были или есть, или так, как о них говорят и думают, или так, какими они должны быть. В подражании могут быть ошибки или вследствие слабости поэзии, или сделанные намеренно с той или иной целью. В первом случае ошибка не оправдывается. Во втором случае, если создается что-либо невозможное и тем самым совершается ошибка, то можно защищать произведение, говоря, что искусство право, если достигает своей цели, делает ту или другую часть более поразительной. Пример: преследование Гектора. Впрочем, говорит Аристотель, если возможно было более или менее достигнуть цели и согласно с соответствующими требованиями искусства (κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην), то ошибка допущена неправильно, так как, если возможно, вообще не следует допускать ошибок. «Еще вопрос, в чем ошибка, в самом искусстве или в чем-либо случайном, ибо меньше ошибка, если поэт не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он описал неискусно» (ἀμιμήτως ἔγραψεν — буквально: описал неподражательно) (Поэтика, 25, 1460 b, 24—32). С приведенным Аристотелем примером ошибки, взятым из Пиндара, обычно сопоставляют стихи Лермон-

това «И Терек, прыгая как львица с косматой гривой на хребте».

Излагаемый принцип, заставляющий при построении и оценке художественного образа принимать во внимание прежде всего то впечатление, которое производит образ на зрителя, слушателя или читателя, то есть на воспринимающего, внутренне связан с тем, что, по учению Аристотеля, целью художественного произведения является удовольствие: художественное произведение должно доставлять наслаждение. Об этом Аристотель говорит прежде всего в гл. 4 «Поэтики», где указываются причины, породившие поэзию. «Как кажется, поэзию вообще произвели две природные причины. Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что наиболее склонны к подражанию и первые знания приобретают через подражание. Во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что случается на самом деле: на что нам смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов. Причина же этого в том, что приобретать знания весьма приятно не только философам, но и другим людям, с тою разницей, что последние приобретают их ненадолго. На изображения смотрят они с удовольствием, потому что, смотря, могут учиться и рассуждать, что есть что-либо единичное, например, это — такой-то; если же раньше не случалось видеть, то изображенное доставит удовольствие не подражанием, но отделкой, красками или какой-нибудь другой причиной того же рода» (Поэтика, гл. 4, 1448 b,

4—19). Об удовольствии как цели художественного произведения Аристотель говорит также в 14 главе «Поэтики», посвященной вопросам возбуждения трагедией чувств сострадания и страха. «А так как поэт должен при помощи подражания вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что это должно заключаться в самых событиях» (Поэтика, гл. 14, 1453 b, 11—14).

Здесь следует отметить существенное отличие аристотелевской теории искусства от теории Платона. Теория искусства Платона с ее учениями об умопостигаемом прекрасном самом по себе и об искусстве как подражании подражанию (ведь реальная действительность, которой подражает искусство, по Платону, есть в свою очередь подражание идеям) строилась чисто умозрительным путем. Напротив, теория Аристотеля была построена как обобщение явлений литературной жизни классической Греции и опыта восприятия художественных образов. Поэтому она не отвергает факты искусства, если они не соответствуют теории, но старается понять и объяснить их.

Таковы основные черты литературной теории Аристотеля, раскрывающей строение поэтического образа, соотносящей художественное произведение как с объективной действительностью, так и со способностью человека воспринимать и получать наслаждение от восприятия, и в силу этого учитывающей как факты строения вещи вообще и поэтического произведения в особенности, так и эстетические законы его восприятия.

Мы постарались здесь выбрать те основные вопросы, которые тесно связаны с общими проблемами художественного реализма.

Несомненно, аристотелевская теория литературы может много дать для плодотворной разработки проблем художественного реализма. Таково его определение поэзии и учение о соотношении единичного и общего, соображения о познавательном значении искусства, таковы его рассуждения об учете эстетического воздействия художественного образа на воспринимающего, таковы его соображения о правдоподобном в искусстве и об ошибках в изображении действительности. Однако видеть во всем этом античную теорию художественного реализма вряд ли правильно. Конечно, вопрос о соотношении литературной теории Аристотеля и теории реализма в искусстве очень труден, поскольку один из терминов сравнения, а именно реализм, остается не вполне определенным. Однако видеть в литературной теории Аристотеля теорию реализма вряд ли возможно уже в силу того, что она, и в частности определение поэзии, пытается охватить и охватывает не какое-либо одно направление в греческой литературе, а все виды и направления эпоса, трагедии, комедии и дифирамба (до нас дошли отрывки, посвященные главным образом трагедии и эпосу). Как было уже сказано, литературная теория Аристотеля является обобщением явлений греческой литературы классического периода и опыта восприятия поэтических произведений, а не дедуктивным построением системы норм на основе ряда постулатов, выражающих принципы того или иного литературного направления. Если литературная теория Аристотеля есть теория художественного реализма, то нужно признать художественным реализмом всю греческую комедию, трагедию и эпос, в частности не только трагедии Еврипида, изображавшего,

по словам Аристотеля, людей такими, каковы они есть, но и Софокла, изображавшего людей, как говорит Аристотель, такими, какими они должны быть (Поэтика, 25, 1460 b, 32—35), не только трагедии и комедии, но и гомеровский эпос. То обстоятельство, что Аристотель всякое искусство называет подражанием (μίμησις), еще не решает дела. Ведь, как мы видели, согласно Аристотелю, искусство может изображать вещи не только так, как они были или есть, но и так, как о них говорят или думают, или так, какими они должны быть. А, кроме того, ведь художественное подражание, как это видно из приводившегося определения поэзии, не есть простое воспроизведение существующего образа, а создание нового образа, выражающего общее, то есть создание того, что могло бы произойти согласно кажущемуся вероятным или согласно необходимости. В аристотелевской теории слово μίμησις — «подражание», употребляется в столь широком смысле, что становится равнозначным слову ποίησις — созидание.

КОММЕНТАРИИ

Среди дошедших до нас сочинений Аристотеля сохранилось два произведения, посвященных теории литературного творчества. Одно представляет собой рассуждение об ораторском искусстве («Риторика»), другое содержит учение об искусстве поэзии («Поэтика»). «Риторика» Аристотеля служит чрезвычайно важным источником не только для выяснения его взглядов на вопрос о воздействии речи на слушателей (в чем и состоит основная задача риторики), но и для определения его эстетической теории. Кроме того, в «Риторике» рассматривается и целый ряд вопросов, касающихся *поэтического* творчества, не затронутых в дошедшем до нас тексте «Поэтики».

«Поэтика» Аристотеля дошла до нас далеко не полностью, а кроме того, текст ее сохранился в таком виде, что никоим образом не может считаться подготовленным для опубликования. Может быть, это отрывки лекций Аристотеля по теории поэзии, либо недостаточно обработанные

автором, либо дошедшие не в подлинном виде, а в записи какого-нибудь слушателя. Во всяком случае, изложение в «Поэтике» никак нельзя назвать ни строго систематичным, ни вполне ясным и понятным, особенно в последних ее главах.

«Поэтика» сохранилась в нескольких списках, из которых лучшим считается самый древний, сделанный в конце X или в начале XI века. Этот список хранится в Национальной библиотеке в Париже.

Долгое время, однако, греческий текст «Поэтики» оставался неизвестным и не был переведен ни на один из европейских языков. В IX веке «Поэтика» была переведена на сирийский язык, а затем около 930 года был сделан перевод ее с сирийского языка на арабский. На основе сирийского же перевода сделал переложение «Поэтики» на арабском языке арабский ученый Ибн-Рошд (Аверроэс) в 1174 году. С этого переложения был сделан латинский перевод Германом Аллеманом в 1256 году и впервые напечатан в Венеции в 1481 году.

В 1498 году в Венеции был напечатан первый перевод «Поэтики» на латинский язык, сделанный Георгием Валлой с греческого языка, а в 1508 году, опять-таки в Венеции, вышло первое издание греческого текста «Поэтики» на основе указанной выше лучшей ее рукописи.

В настоящее время существует множество изданий и переводов «Поэтики» на разные языки. Наиболее распространенным изданием греческого ее текста остается критическое издание Вильгельма Криста, вышедшее в 1878 году в Лейпциге и неоднократно переиздававшееся. Это издание положено в основу и перевода Аппельрота.

Первым знакомством с «Поэтикой» Аристотеля русские читатели обязаны В. К. Тредиаковскому, который использовал ее в своем «Мнении о начале поэзии и стихов вообще» (1752). Систематическое изучение «Поэтики» было начато профессором С. П. Шевыревым в его докторской диссертации «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836), а в 1854 году вышел первый перевод «Поэтики» на русский язык, сделанный прекрасным знатоком греческого языка Б. И. Ордынским (О поэзии, сочинение Аристотеля. Перевел, изложил и объяснил Б. Ордынский, Москва, в типографии В. Готье, 1854). Этот перевод был высоко оценен Н. Г. Чернышевским («Отечественные записки», т. XCVI — Отд. III, стр. 1—28, 1854). К сожалению, перевод Ордынского неполон: сначала дается перевод первых 18 глав, которые, как указывает в своем предисловии Ордынский, «представляют связное изложение свойств поэзии вообще и трагедии в особенности», а затем в отделе «Изложение» помещен перевод глав 19, 23, 24 и 26 полностью, а главы 20, 21, 22 и 25 даны отчасти в переводе, отчасти в изложении. Следует отметить, что глава 25 была отдельно переведена еще в 1819 году А. Глаголевым (Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете, ч. 15, стр. 160 сл.). Следующим за переводом Ордынского был перевод В. И. Захарова (Поэтика Аристотеля, Варшава, 1885), но это скорее пересказ, чем перевод «Поэтики». В 1893 году вышел новый перевод «Поэтики»—В. Г. Аппельрота, который и был взят для настоящего издания, как наиболее точный из всех переводов на русский язык.

Этот перевод ценен и тем, что к нему приложен греческий текст «Поэтики».

Из работ, вышедших после труда Ордынского, сделавшего очень обстоятельный комментарий к «Поэтике», следует отметить книгу Д. В. Аверкиева «О драме» (1893) и статью С. М. Купича «Вопрос о личности и творчестве Горация» (Известия Историко-филологического института в Нежине, т. 31, 1916). Из работ новейшего времени о проблемах, затронутых в «Поэтике» Аристотеля, надо указать книгу В. Иванова «Дионис и прадионисийство», Баку, 1923, новый перевод «Поэтики» Н. И. Новосáдского с подробным введением и примечаниями (Л. 1927), статью А. А. Грушки «Максим Горький, как толкователь Аристотеля» (Известия Академии наук СССР, Отделение гуманитарных наук, 1930, стр. 113—134) и статью В. Ф. Асмуса «Реализм в эстетике Аристотеля» (журнал «Театр», 1939, № 1 и 2).

Обычные скобки в настоящем издании принадлежат Аристотелю (по смыслу его текста), угловые обозначают дополнения предполагаемых пропусков в дошедшем до нас тексте «Поэтики», квадратными обозначены введенные переводчиком слова, необходимые для ясности перевода.

Ф. А. Петровский.

1

Как должна слагаться фабула.— Определение фабулы дается ниже в гл. 6.

Поэзия дифирамбическая.— Дифирамбами первоначально назывались песни в честь Диониса Создателем дифирамбической поэзии для хора, певшего и плясавшего

под аккомпанемент авлов (дудок вроде гобоев), считался, согласно словам Геродота (I, 23), поэт VII в. до н. э. Арион.

Авлетика и кифаристика — искусства игры на авлах и кифарах.

Подражание.— У нас нет отдельного слова для полной передачи греческого «ми́месис» в том значении, в каком употребляет его Аристотель. Это *подражание*, из которого вытекает творческое («поэтическое») воспроизведение предмета подражания. В некоторых случаях слово «ми́месис» приходится в зависимости от контекста переводить как «воспроизведение» или «изображение» (например, в гл. 26).

Благодаря мастерству...— Слово *тэ́хнэ*, которое стоит здесь, обычно противополагается слову *фи́сис* — природное дарование. В латинском языке это противоположение выражается словами ars и ingenium.

В ритме, слове и гармонии.— Под словом «гармония» разумеется «напев», или «мелодия».

Свирель — «сиринга», или «свирель Пана», то есть несколько скрепленных параллельно дудок разной длины.

Остается без определения.— У древних греков не было слова, которое выражает наше понятие литература (в смысле: художественная литература).

Софрон (V в. до н. э.) и его сын *Ксенарх* — авторы *мимов*, бытовых сценок, либо просто читавшихся вслух, либо разыгрывавшихся без всякой сценической обстановки. От древнейших мимов до нас дошли лишь самые скудные фрагменты: самый крупный фрагмент из одного мима Софрона (найденный в 1933 г.) состоит всего из нескольких строк, написанных прозой (может быть, ритмической).

Сократические разговоры — прозаические диалоги, написанные в манере бесед Сократа. Таковы диалоги Платона и Ксенофонта.

Элегики... эпики.— В древней Греции поэтические жанры определялись преимущественно по формальному признаку — стихотворному размеру; поэтому *элегиями* назывались произведения, написанные элегическими двустишиями (чередованием дактилических гексаметров и пентаметров). Стихотворным размером *эпоса* был дактилический гексаметр («героический стих»).

Эмпедокл — философ-материалист V в. до н. э., родом из Сицилии. Аристотель называет его «фисиологом» потому, что в наиболее известном своем произведении Эмпедокл писал о *природе* (греч. «фисис»). Фрагменты Эмпедокла в русском переводе помещены в книге: Лукреций, О природе вещей, т. II, изд. Академии наук СССР, 1947.

Херемон — афинский трагический поэт IV в. до н. э. От его произведений сохранились только фрагменты. Трагедии Херемона, как видно из слов Аристотеля в «Риторике» (кн. 3, гл. 12), предназначались не для сценического исполнения, а для чтения вслух; поэтому Аристотель и называет «Кентавра» *рапсодией*, словом, прилагавшимся к эпическим произведениям, а не к драмам.

Номы — гимны, исполнявшиеся на торжественных праздничных собраниях под аккомпанемент кифары. Первоначальная схема построения нома из четырех частей была усложнена поэтом второй половины VII в. до н. э. Терпандром. О номах Терпандра мы не можем судить непосредственно, так как они до нас не дошли, но представление о

схеме их построения дает гимн Деметре Каллимаха и одно из стихотворений Катулла (68 b).

2

Полигнот, Павсон, Дионисий — живописцы V в. до н. э. О живописи Полигнота Аристотель упоминает еще в гл. 6, а в «Политике» (кн. 8, гл. 5, § 7) говорит, что молодые люди «должны смотреть не на картины Павсона, а на картины Полигнота».

Клеофонт.— Об этом неизвестном нам поэте Аристотель упоминает еще в гл. 22 как о представителе низкого стиля.

Гегемон — поэт конца V в. до н. э. Довольно большой отрывок одной из его пародий на эпос сохранен Афинеем.

Никохар.— Об этом поэте и о его *«Делиаде»* у нас нет никаких сведений.

Аргант, Тимофей, Филоксен. —Никаких точных сведений об этих поэтах и об их произведениях у нас не имеется.

3

Как подражать.— Тут Аристотель говорит о различии трех родов поэзии: эпоса, лирики и драмы.

Эти произведения и называются «драмами». — Греческое слово *драма* значит *действие* (глагол «дра́о» — «действую»).

Во время установления у них демократии.— Демократическая форма правления установилась в Мегарах около 590 г. до н. э.

Здешними Аристотель называет жителей города Мегары на юго-восточной части Коринфского перешейка; *сицилийскими* — жителей одноименного сицилийского города к северу от Сиракуз.

Эпихарм — драматург конца VI — начала V в. до н. э., бравший для своих комедий, от которых сохранились лишь фрагменты, как бытовые, так и мифологические сюжеты.

Хионид и Магнет — древнейшие аттические комические поэты, младшие современники Эпихарма. Комедии их не сохранились. О Магнете упоминает Аристофан в парабазе комедии «Всадники».

4

Маргит — комическая поэма, которую в древности приписывали Гомеру. Она была написана дактилическими гексаметрами, чередовавшимися с ямбами. От этой поэмы дошло до нас только несколько небольших фрагментов.

Ямбический. — Аристотель производит слово «ямб» от глагола «ямбидзейн» — осмеивать.

Героические стихи — дактилические гексаметры, размер эпических поэм.

От зачинателей дифирамба.— Академик И. И. Толстой считает «зачинателей» (эксархонтов) дифирамба не «запевалами» его, а лишь «возбудителями», «зачинщиками» дифирамбов, которые исполнялись не ими, а хором. «Соотношение эксархонта и дифирамба,— говорит И. И. Толстой,— может быть поэтому сопоставлено с соотношением актера («ипокрита») и хора в древнейших трагедиях Эсхила. Так, в «Просительницах» Эсхила актер в эпизо-

диях каждый раз дает хору тему для стасима. Особенно показателен финал «Персов» (стт. 907—1076), где актер, играющий партию Ксеркса, выполняет функцию подлинного возбудителя, или эксарха, заплачки, словам которого вторит своими воплями хор» (И. И. Толстой, Аэды. Рукопись).

Фаллические песни.— Эти песни исполнялись на праздничных процессиях в честь Диониса. Образец такой песни есть в «Ахарнянах» Аристофана (стт. 241 слл.).

Что касается числа актеров.— В древнегреческой драме один и тот же актер играл не одну, а две или более ролей, в зависимости от числа действующих лиц. Так, в трагедии Софокла «Царь Эдип» только первый, главный актер (протагонист) играл самого Эдипа, а второй (девтерагонист) исполнял роли Иокасты, жреца Зевса, вестника и раба Лая, и третий (тритагонист) — Креонта, Тиресия и вестника из Коринфа.

Из сатирического представления — то есть из «драмы сатиров», в которой хор состоял из сатиров. До нас дошла только одна такая драма — «Киклоп» Еврипида и значительные фрагменты «Следопытов» Софокла.

Тетраметр — трохаический четырехстопный стих, характерный для плясового ритма.

Эписодии — см. начало гл. 12.

5

Как мы сказали — в конце гл. 2.

История комедии нам неизвестна. — С. И. Соболевский предлагает свою гипотезу об истории аттической

комедии, не претендуя, однако, на ее полное соответствие действительности. Эта гипотеза имеет то достоинство, что она скомбинирована из сведений, сообщаемых Аристотелем. Аристотель в «Поэтике» говорит: комедия получила свое начало от сочинителей фаллических песен и состояла из импровизаций (гл. 4, 1449a, 9—11); архонт дал хор комической труппе поздно, а [раньше] участники ее были волонтерами (гл. 5, 1449b, 1—5); комические труппы не допускались в города, а бродили по деревням (гл. 3, 1448a, 37—38); комедия имела уже некоторые определенные формы, когда начинается упоминание так называемых поэтов ее (гл. 5, 1449a, 3—4); а кто дал комедии маски, прологи (в том смысле, что комедия могла начинаться не с песни хора), число актеров и т. п. — неизвестно (гл. 5, 1449b, 4—5). Комбинируя эти сведения, С. И. Соболевский представляет себе историю аттической комедии в таком виде. Какой-нибудь сочинитель фаллической песни (он же и регент хора) — значит, человек, способный к творчеству,— между частями фаллической песни произносил комические речи (импровизировал). Так как фаллические песни исполнялись лишь несколько раз в год, он набирал себе труппу, состоявшую, может быть, из тех же исполнителей фаллической песни, и с нею ходил по деревням, сочиняя, импровизируя и разыгрывая смешные сцены. Сочинитель был и актером, а труппа — хором, певшим и плясавшим; может быть из хора кто-нибудь был тоже действующим лицом. Это и была народная аттическая комедия, которая так нужна для объяснения литературной аттической комедии. Эта народная комедия постепенно совершенствовалась, благодаря ли собственному таланту

сочинителей, или заимствованиям. Так дело продолжалось приблизительно до 487 г., когда, по словам Свиды, явился Хионид, первый известный Аристотелю по имени сочинитель комедий. Но комедия в это время все еще не получила формального признания от государства. Наконец, около 464 г. она была допущена для государственных представлений. С этого времени ее история уже нам известна. Таким образом, литературная аттическая комедия есть не что иное, как прямое продолжение народной комедии и представляет с нею одно целое. Что касается названия «комедия», то оно происходит от κῶμος: комические труппы, ходившие по деревням, являлись с шумом, гамом, может быть иногда и подвыпивши, так что представляли собою вполне κῶμος ,«гулящую компанию». Они пели, и потому название κωμῳδοί для них вполне естественно.

Хор комиков.— Постановка хора для драматических представлений была одна из наиболее расходных общественных повинностей («литургий»), лежавших на богатых афинских гражданах по назначению первого из девяти высших правительственных лиц (*архонтов*) в Афинах.

Формий.— Комедии этого драматурга, современника Эпихарма, до нас не дошли.

Кратет.— От комедий этого драматурга, первая победа которого на драматических состязаниях относится к 449 году до н. э., сохранились лишь немногие отрывки. Указание Аристотеля, что Кратет первый оставил «ямбические стихотворения» (то есть отступил от жанра нападок) и «начал общую разработку диалога и фабул»,

свидетельствует о том, что Кратет первый стал строить комедию на основе связного сюжета. Наряду с бытовыми сюжетами Кратет разрабатывал и социальные темы, как видно по фрагментам его комедии «Звери», где развивалась фантастическая утопия на тему о господах и слугах.

Важного размера — то есть дактилического гекзаметра, который назван дальше *простым*, то есть неизменным *размером*, тогда как в драмах стихотворные размеры были разнообразны.

6

Об искусстве подражать в гекзаметрах — то есть об эпической поэзии, Аристотель говорит в главах 23, 24, 26.

О комедии мы будем говорить впоследствии — то есть во второй части «Поэтики», которая до нас не дошла.

Трагедия есть подражание действию... совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов — см. вступительную статью, стр. 29 слл.

Музыкальная композиция («мелопоййа») — музыка и пение в лирических частях трагедии.

Шесть частей — см. ниже во второй части гл. 6.

Зевксид — живописец второй половины V века до н. э., обращавший особенное внимание на обрисовку тела и любивший изображать его мощным.

Перипетии и узнавания — см. гл. 11 и 16.

Без состязания — то есть без представления в театре. Так как во время празднеств, когда ставились пьесы раз-

ных авторов, лучшей из них присуждалась награда особыми судьями, то драматическое представление называлось состязанием.

7

Десять тысяч стадий.— Стадия = 177,6 метра.

По водяным часам.— «По водяным часам отмеривалось время для произнесения речей на суде как обвинителем, так и обвиняемым.— В данном месте Аристотель пользуется двояким смыслом, который имеет глагол «агони́дзестай» (состязаться) и сущ. «аго́н» (состязание): 1) состязание из-за награды, напр., поэтов и хорегов при театральном представлении, и 2) борьба обвиняемого с обвинителем на суде (процесс)». *(Примечание В. Аппельрота.)*

8

Гераклеида (поэма о подвигах Геракла), *Тесеида* (поэма о подвигах Тесея).— Поэмы на эти темы, сочиненные несколькими поэтами, до нас не дошли.

Ранен на Парнасе.— О ране, полученной Одиссеем в его детстве на охоте, рассказывается в конце «Одиссеи» (19, стихи 392—466) только для того, чтобы объяснить происхождение рубца, по которому узнает Одиссея его няня Евриклея.

Притворился сумасшедшим.— Согласно мифу, Одиссей, чтобы уклониться от участия в походе на Трою, притворился сумасшедшим: запряг в плуг вола и осла и сеял на поле соль. Но Паламед перехитрил его, положив на пути плуга сына его Телемаха; Одиссей обошел младенца и тем открыл свое притворство. Об этом случае в поэмах Гомера не упоминается.

9

Подобно ямбическим писателям — то есть таким, например, как Архилох. В древней аттической комедии, как это видно по комедиям Аристофана, личные нападки были приняты, но во времена Аристотеля насмешки комедии над определенными лицами не допускались.

Агафон — драматург второй половины V в. до н. э. Трагедии его до нас не дошли, но некоторые отрывки из них сохранились.

Из простых фабул — см. гл. 10.

Ради актеров.— Даже Софокл, по свидетельству древней его биографии, старался приспособлять свои трагедии к способностям актеров. В «Риторике» (кн. 3, гл. I) Аристотель, говоря о ловких ораторах, указывает: «И как на сцене актеры значат больше, чем поэты, так бывает и в политических состязаниях, из-за испорченности государств».

Митий — какой-то аргосец, убитый, по словам Плутарха, во время междоусобия.

10

Как определено выше — см. гл. 7—9.

11

Как сказано — очевидно в гл. 6, хотя объяснения термина «перипетия» там и не дается. Аппельрот предполагает, что в гл. 6 в дошедшем до нас тексте есть пропуск. Возможно, однако, что Аристотель имеет в виду конец гл. 7.

В «Эдипе» — стихи 924—1085 (по переводу С. В. Шер-

винского «Эдип-царь», стихи 899 слл.— С о ф о к л, Трагедии, М. 1954).

В «Линкее» — в трагедии современника и друга Аристотеля Феодекта (см. гл. 18). Сюжет этой трагедии, не дошедшей до нас, взят из мифа о дочерях Даная. Линкей был мужем Гипермнестры, которого она спасла от смерти вопреки приказанию отца.

Лучшее узнавание ... в «Эдипе» — стихи 1123—1185 (по переводу Шервинского — 1099 слл.).— Подробнее об узнаваниях говорится в гл. 16.

Ифигения была узнана Орестом.— В трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде», стихи 725—833, Орест узнает свою сестру Ифигению по письму, которое она передает Пиладу, а Ифигения узнает Ореста по некоторым подробностям их детской жизни, о которых ей напоминает Орест.

12

Мы сказали раньше — см. гл. 6.

Пролог — начальная часть трагедии.

Эписодий — диалогическая часть трагедии между выступлениями хора.

Парод — песнь хора при входе его на орхестру.

Стасим — песнь хора, которую он поет, стоя на орхестре.

Эксод — «исход», то есть заключительная часть трагедии.

13

Скорее лучшего, чем худшего — см. конец гл. 2.

Алкмеон.— На миф об Алкмеоне, убившем свою мать, мстя за гибель отца Амфиарая, которого жена его Эрифила

склонила пойти в поход, было написано много трагедий, до нас не дошедших.

Эдип, Орест.— На мифы об этих героях написаны дошедшие до нас трагедии Эсхила (трилогия «Орестея»), Софокла («Царь Эдип», «Эдип в Колоне», «Электра») и Еврипида («Ифигения в Тавриде», «Орест», «Электра»).

Мелеагр — герой мифа о Калидонской охоте, погубленный своей матерью.

Фиест — брат Атрея, известный в греческих мифах своими преступлениями.

Телеф — сын Геракла, почитавшийся в Пергаме как герой.

Еврипид ... оказывается все-таки трагичнейшим из поэтов,— имеются в виду трагические развязки его драм.

Подобно «Одиссее».— Имеется в виду судьба самого Одиссея и женихов Пенелопы.

Эгисф — сын Фиеста, вступивший в связь с женою Агамемнона Клитемнестрой, убивший вместе с нею Агамемнона и убитый за это Орестом. Говоря об Оресте и Эгисфе, которые под конец оказываются друзьями, Аристотель, очевидно, имеет в виду не дошедшую до нас комедию своего современника Алексида, совершенно изменившего трагический сюжет мифа об Эгисфе.

14

Хорегия — обязанность хорега — богатого афинского гражданина, ставившего на свои средства хор для трагедии и принимавшего на себя все расходы по постановке трагедии. См. примечание 3 к гл. 5.

Самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует.— Поэт, таким образом, должен найти в мифе подходящие для трагедии моменты, использовать нужную его версию и искусно все это обработать. Нельзя нарушать лишь основное содержание мифа.

Астидамант — очень плодовитый трагик IV в. до н. э. Из его 240 трагедий дошли только отрывки.

Телегон — сын Одиссея и Кирки (Цирцеи), не узнавший его по прибытии на Итаку и нанесший ему смертельную рану. Трагедия «Раненый Одиссей» поэта Херемона до нас не дошла.

В «Антигоне».— См. Софокл, Антигона, ст. 635 сл. (по переводу Шервинского стихи 647 сл.).

«Кресфонт» — трагедия Еврипида, от которой дошли только фрагменты. Кресфонт, потомок Геракла, царь Мессении, был убит вместе со своими старшими сыновьями. Жена его Меропа отослала младшего сына в Этолию, а сама вынуждена была выйти замуж за захватившего Мессению тиранна. Когда младший сын ее, Телефонт, вырос, он задумал отомстить за отца. Меропа, не узнав сына, едва не убила его, но затем вместе с сыном придумала средство убить тиранна. Трагедия была названа так, вероятно, потому, что в прологе являлась тень Кресфонта.

«Гелла» — трагедия неизвестного нам автора. Сюжет ее взят был из мифов о «Золотом руне».

15

Как было сказано — в гл. 6.

В «Оресте».— В этой трагедии Еврипида традиционный для мифа характер Менелая был изменен Еврипидом,

быть может потому, что эта трагедия была написана во время войны афинян со Спартою.

«Скилла» — неизвестное нам произведение.

«Меланиппа» — трагедия Еврипида, от которой сохранились только фрагменты.

Посредством машины.— Аристотель говорит об особом приспособлении, посредством которого появлялись над сценою божества. При помощи такой машины улетала и Медея в запряженной драконами колеснице.

В Илиаде.— Скорее всего имеется в виду какая-то неизвестная нам трагедия.

16

Сказано раньше — см. гл. 11.

«Копье, что носят ...» — Согласно мифу, потомки тех «сынов земли», которые выросли из посеянных Кадмом зубов дракона, имели на теле знак копья.

Каркин — трагик IV в. до н. э., произведения которого сохранились только в отрывках.

«Тиро» — трагедия Софокла, от которой сохранились только отрывки. Тиро узнала своих детей от Посейдона по люльке особой формы, в которой они были выброшены.

«Омовение» — название сцены с Евриклеей в «Одиссее» (XIX, ст. 392 слл.).

Терей — фракийский царь, овладевший сестрой своей жены Филомелой и отрезавший ей язык. Но Филомела рассказала об этом жене Терея Прокне посредством узора, вытканного на ткани.

«Киприйцы».— От этой поэмы поэта IV в. до н. э. Дикеогена до нас ничего не дошло.

В «рассказе у Алкиноя».— Имеются в виду стихи 499—585 8-й и 1—28 9-й песни «Одиссеи».

В «Хоэфорах».— См. умозаключение Электры в «Хоэфорах» Эсхила, стт. 123—211 (по переводу в сборнике «Греческая трагедия», М. 1950, стт. 134 слл.).

Полиид — автор IV в. до н. э., от произведений которого не сохранилось даже отрывков. Ср. ниже в гл. 17.

Тидей — отец героя «Илиады» Диомеда. Трагедия Феодекта совершенно неизвестна.

Финиды — сыновья царя Финея, ослепленные отцом, за что его мучили чудовища — Гарпии, не дававшие ему есть; его избавили от Гарпий аргонавты. Автор трагедии «Финиды» и само это произведение нам неизвестны.

В «Одиссее, ложном вестнике» — произведение это нам неизвестно.

17

В «Ифигении» — то есть в «Ифигении в Тавриде» Еврипида.

Относительно Ореста — см. «Ифигения в Тавриде» стт. 281—339 (рассказ пастуха) и ст. 1029 слл.

18

Аянт.— На тему об Аянте до нас дошла трагедия Софокла «Аянт».

Иксион — царь лапифов, отличавшийся вероломством и лживостью. За свои преступления он был лишен всякого пристанища; Зевс над ним сжалился, принял его к себе, но Иксион стал добиваться любви Геры, за что был низвергнут в Тартар и привязан к постоянно вертящемуся колесу.

Ни одна из трагедий, в которых был разработан миф об Иксионе, до нас не дошла.

«Фтиотиды» — жительницы Фтии, родины Ахилла. От трагедии Софокла, носившей это заглавие, дошли отрывки.

«Пелей».— На миф об отце Ахилла Пелее писали трагедии Софокл и Еврипид.

«Форкиды» — название одной из сатировских драм Эсхила.

«Прометей» — одна из трагедий Эсхила.

«Разрушение Илиона».— Такое название носили несколько не дошедших до нас трагедий.

Миф о Ниобе.— На эту тему была написана трагедия Эсхилом. Миф о Ниобе использован Овидием в его «Метаморфозах».

Сисиф — сын Эола, отличавшийся корыстолюбием и хитростью. После смерти он был наказан тем, что должен был в преисподней вечно вкатывать на гору камень.

Агафон.— Слова Агафона приводятся в «Риторике» Аристотеля (кн. 2, гл. 24):

Пожалуй, вероятно, что со смертными
Бывает много и невероятного.

Не как у Еврипида, но как у Софокла.— Во многих трагедиях Еврипида песни хора не имеют прямой связи с развитием действия.

19

Протагор — софист родом из Абдеры, старший современник Сократа, исследовавший проблемы грамматики. Его именем назван один из диалогов Платона.— Упрек,

который делает Протагор Гомеру, основан на узком понимании формы повелительного наклонения.

20

Μέν, ἤτοι, δέ. — Союзы эти, разумеется, непереводимы, взятые отдельно. Приблизительное значение их: хотя, а, так.

Φημί — говорю, περί — о, около, относительно.

Θεόδωρος.— Слово составлено из θεός (бог) и δῶρον (дар), подобно имени «Богдан».

Предложение.— Этот термин («лóгос») имеет здесь не только значение грамматического «предложения», но и речи.

21

Гермокаикоксанф.— Это напыщенное или высокопарное имя составлено из названий трех малоазиатских рек: Герм, Каик и Ксанф.

Глосса.— К глоссам относятся и провинциализмы, слова областного происхождения, необычные в литературном языке, например «парубок» в русском тексте.

«*Вон и корабль мой стоит*».— Одиссея, I, 185.

«*Истинно тьму славных дел...*» — Илиада, II, 272.

С вида же на вид.— Оба примера, приводимые Аристотелем, взяты из поэмы Эмпедокла «Очищения». В переводе Г. И. Якубаниса они даны так:

...Медью зачерпнув душу...

В крепкую медь от пяти почерпая источников воду...

Второй стих из Эмпедокла переведен по цитате Теона Смирнского (II в. н. э.).

«Чашею без вина».— Об этого рода метафорах Аристотель подробнее говорит в «Риторике» (кн. 3, гл. 5).

'Αρητήρ (проситель) вместо ἱερεύς (жрец).— См. Илиада, I, 11.

Κρῖ вместо κριθή (ячмень), δῶ вместо δῶμα (дом), ὄψ вместо ὄψις (вид). Пример взят из Эмпедокла (фрагм. 88).

Вместо: δεξιόν — Илиада, V, 393.

22

Сфенел — драматург, современник Аристофана.

Мужа я видел...— Эта загадка приводится и объясняется Аристотелем в «Риторике» (3, 2). Говорится о кровососной банке.

Евклид Старший — лицо нам неизвестное.

Он написал и стихи.— В первом из этих «гексаметров» 'Επι произвольно удлиняется в 'Ηπι — и βα в βαδίζοντα делается долгим, а во втором ἐρα — удлиняется в ἠρα — и ἐλλέβορον в ἐλλήβορον. Кроме того, оба эти стиха имеют в пятой стопе спондей вместо обычного дактиля. Заменяя неправильные долготы неправильными ударениями, можно оба стиха передать такими же нелепыми русскими:

Пóвстречал я в Марафон идущего Э́пихара

и

Нет, чемѐрицы вовсе его я нѐ поклонник.

Эсхил в «Филоктете».— Ни трагедия Эсхила, ни трагедия Еврипида на миф о Филоктете до нас не дошли.— Следующие примеры взяты из Гомера: Одиссея, IX, 515; XX, 259; Илиада, XVII, 265.

Арифрад — лицо неизвестное.

Выражениями, которых никто бы не употребил в разговоре.— В первых двух примерах предлог поставлен после слова, к которому он относится; σέθεν — необычная, форма родительного падежа личного местоимения второго лица, νιν — необычная форма винительного падежа местоимения третьего лица.

23

Сражение при Саламине.— Геродот (кн. 7, § 166) говорит, что это сражение греков с персами и сражение Гелона и Ферона Сиракузских с карфагенянами при Гимере произошли в один и тот же день 480 г. до н. э.

«Киприи» — поэма, в которой описывались события, предшествующие событиям, описанным в «Илиаде».

«Малая Илиада».— В этой поэме описывались события после смерти Ахилла.

Спор об оружии...— Из перечисляемых Аристотелем трагедий до нас дошли только «Филоктет» Софокла и «Троянки» Еврипида.

24

Для одного представления.— Для одного представления, продолжавшегося целый день, выбиралась одна тетралогия — три трагедии и одна сатировская драма одного и того же поэта. Исполнение такой тетралогии должно было продолжаться около восьми часов (ср. гл. 7).

Изображать удивительное — см. конец гл. 9.

События, относящиеся к преследованию Гектора.— Имеются в виду стихи 205 слл. из XXII песни «Илиады».

Отрывок из «Омовения» — то есть из XIX песни «Одиссеи», стихи 218 слл.

В «Эдипе»,— Софокл, Царь Эдип, стихи 103 слл.

Рассказ о пифийских играх.— Софокл, Электра, стихи 680—763 (в переводе Шервинского стихи 676 слл.).

«Мисийцы» — не дошедшая до нас трагедия Эсхила, в которой *немой* — сын Геракла Телеф, убивший в Тегее своих дядей и бежавший в Мисию, не проронив по дороге ни одного слова.

Высадка героя на Итаку— Одиссея, XIII, 70—125.

25

Оленья самка.— О рогах у самки оленя см. в стихах Анакреонта (фрагм. 51) и Пиндара. Такая же ошибка у Лермонтова: «...львица с косматой гривой на хребте».

Ксенофан — поэт и философ второй половины VI — первой половины V в. до н. э., бывший противником политеизма и антропоморфических представлений о богах.

Их копья...— Илиада X, 152.

Не о мулах, а о стражах.— Илиада, I, 50. В древности недоумевали, почему Аполлон, разгневавшись на греков, стал поражать сначала мулов (месков), а не людей; толкователи Гомера полагали, что слово οὐρεύς имело у него значение не только «мул», но и «страж».

Говоря о Долоне.— Илиада, X, 316.

Но «получше».— Илиада, IX, 203.

«Все — и бессмертные боги...» — Очевидно, Аристотель имеет в виду начало десятой песни «Илиады» (стихи 1 сл. и 10 сл.), но дает их в несколько иной редакции, чем обычная.

«И единый чуждается».— Полный стих 489 из восемнадцатой песни «Илиады»:

И единый чуждается мыться в волнах Океана.

Гомер говорит об Арктосе (Большой Медведице).

Гиппий Фасосский.— Этот толкователь Гомера нам неизвестен.— В первом примере Аристотель приводит часть стиха 15 2-й песни «Илиады» в той редакции текста, какая была в его распоряжении. «Зевс послал к Агамемнону сон и обещал ему победу, желая побудить ахейцев вступить в сражение с троянцами... Так как Зевс вовсе не желал в данном случае прославить Агамемнона, то он является лжецом. За такое изображение Зевса многие упрекали Гомера. Поэтому Гиппий... предложил читать διδόμεν (вм. δίδομεν) δέ οἱ («дать ему» вместо «мы даем ему»). При такой форме текста ответственность за исполнение обещания возлагалась на сновидение» (Н. И. Новосадский).— Во втором примере (Илиада, XXIII, 328) дело в надстрочном знаке (вместо οὗ, при котором получается значение «часть его гниет от дождя») надо поставить отрицание οὐ («оно не гниет от дождя»).

Слова Эмпедокла.— Фрагмент 35, ст. 14 сл. Смысл изменяется в зависимости от места запятой — до или после слова «прежде».

Иные — двусмысленностью — пример из Илиады, X, 252.

Особенность словоупотребления.— Первый пример из Илиады, XX, 234, второй оттуда же — XXI, 592. (Ср. наше «пиво» в смысле «питье» (в старинном языке) и в смысле особого напитка.)

Она-то копье задержала. — Илиада, XX, 272.

Главкон — толкователь Гомера, упоминаемый и Платоном.

Икарий — отец матери Телемаха Пенелопы.

Предпочтительнее вероятное невозможное ...— См. гл. 9 и 24.

Еврипид в «Эгее».— Эта трагедия до нас не дошла.

В «Оресте».— Ср. гл. 15.

26

«Диск» и *«Скилла»* — названия каких-то музыкально-плясовых произведений, о существовании которых упоминается в гл. 1.

Минниск и *Каллипид* — актеры, первый из которых играл еще в драмах Эсхила и дожил до глубокой старости; второй — актер времен Сократа.

Пиндар.—Об этом актере нигде больше не упоминается.

Сосистрат и *Мнасифей* — неизвестные нам певцы.

Вышесказанное.— См. начальные части гл. 6 и 14.

СОДЕРЖАНИЕ

Аристотель

ОБ ИСКУССТВЕ ПОЭЗИИ

Редактор *Г. Соловьев*

Художник *Г. Кравцов*

Худож. редактор *Ю. Боярский*

Техн. редактор *Г. Архангельская*

Корректор *К. Полетика*

Сдано в набор 6/IX 1956 г.
Подписано к печати 26/XII 1956 г.
Бумага $70 \times 108^{1}/_{32}$=5,75 печ. л.
7,88 усл. печ. л. = 4,77 уч.-изд. л.+
+1 наклейка=4,79 л. Заказ № 2203.
Тираж 75 000 экз. Цена 3 р.

Гослитиздат
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Министерство культуры СССР
Главное управление полиграфической
промышленности. Первая Образцовая
типография имени А. А. Жданова.
Москва, Ж-54, Валовая, 28.

ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
49	2 сн.	имсино	именно,
66	5 сн.	чго	чтобы
147	9 св.	τοῖ	τοῖς
169	14 сн.	поэма	(поэма
184	8 сн.	цена 3 руб.	цена 4 р. 35 к.

Аристотель, Об искусстве поэзии.